Landesbibliothek
Coburg

Bls
13510
a
24

Kurzgefaſstes

Handwörterbuch

über

die ſchönen Künſte.

Von

einer Geſellſchaft von Gelehrten.

Erſter Band.

Leipzig,
bei Voſs und Compagnie.
1794.

H. S. C. S. BIBLIOTHEK
COBURG

Landesbibliothek
Coburg

Seiner Excellenz

dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Friedrich Ludwig Wurmb,

Erb - Lehn- und Gerichtsherrn auf Groſsen-Furra,

Sr. Churfürſtl. Durchl. zu Sachſen hochbetrautem Conferenz - Miniſter, wirklichem geheimen Rathe, Director der Landes - Oekonomie - Manufactur - und Commercien - Deputation, des hohen Kaiſerl. St. Joſeph - Ordens Commandeur und Burgmann zu Friedberg etc.

Dem

Hochwohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Heinrich Ferdinand von Zedtwitz,

Erb-Lehn-und Gerichtsherrn auf Auerſtädt,

Sr. Churfürſtl. Durchl. zu Sachſen hochverordnetem Präſidenten des Ober-Conſiſtoriums zu Dresden etc.

in Unterthänigkeit

gewidmet

von

dem Herausgeber.

Vorbericht.

Die Verfaſſer dieſes Wörterbuches hatten weder, noch konnten ſie bei dem verhältniſsmäſsig engen Raume, den ſie ſich ſelbſt beſtimmten, die Abſicht haben, ein Werk zu liefern, welches mit der Sulzeriſchen Theorie in Parallele gezogen werden könnte; noch weniger konnt' es ihre Abſicht ſein, durch Herausgabe ihrer Theorie die oben erwähnte überflüſsig oder auch nur entbehrlich zu machen, ein Unternehmen, welches ihnen auch bei einem weitern Plane im höchſten Grade miſslungen wäre, da jenes viel umfaſſende Werk, bei allen ſeinen anerkannten Schwächen und Mängeln, ſchon urſprünglich unleugbare groſse Verdienſte hatte, und nun noch durch die erſtaunenswürdige Gelehrſamkeit, die feinen, tiefdurchdachten Zuſätze und Erinnerungen des Herrn Hauptmann von Blankenburg einen unſchätzbaren, unvergänglichen Werth erhalten hat, und dadurch für jeden Gelehrten ein unentbehrliches Buch geworden iſt.

Ob ſie nun gleich von jeder, die Sulzeriſche Theorie herabwürdigenden Idee auf der ei-

nen Seite sehr weit entfernt sind, so tragen sie doch auf der andern kein Bedenken, laut zu bekennen, dass nach Maassgabe der seitdem in der Philosophie der Künste gemachten Fortschritte vieles besser, bestimmter und tiefer eindringend zu sagen sei, oder dass sich, da Schriften der Art denn doch nur für diejenigen bestimmt sind, die schon einige Bildung haben, doch wenigstens eine grössere Gedrungenheit und zweckmässigere Kürze beobachten lasse.

Es ist ferner nicht zu leugnen, dass viele Artikel, die für den Liebhaber der Künste jetzt vielleicht mehr Interesse haben, als ehedem, in der Sulzerischen Theorie fehlen, dass wiederum andere in ihr stehen, für welche sich vielleicht nur Wenige interessieren, unter deren Anzahl die Verfasser dieses Wörterbuches alle diejenigen zählten, welche die Beredsamkeit betreffen, noch abgerechnet, dass die Beredsamkeit nicht in dem hohen Sinne schöne Kunst ist, in welchem z. B. der Dichtkunst und der Mahlerei dieser Name zukommt. Die schöne Gartenkunst, eine für das stille Glück der Menschheit so wohlthätige, und dem Anschein nach die Lieblings-Kunst unseres Zeitalters, welche dem Britten ihre Geburt, und

und dem Franzoſen und Deutſchen ihre Erziehung verdankt, iſt in der Sulzeriſchen Theorie nur wenig bearbeitet worden, und der Liebhaber dieſer Kunſt, oder der Künſtler ſelbſt findet daher in derſelben wenig Befriedigung.

Die muſikaliſchen Artikel ſind in der Sulzeriſchen Theorie von einem Eingeweihten in der Muſik, ſind oft mathematiſch-tief und für den gelehrten Theoretiker gearbeitet, aber der Liebhaber der Kunſt weiſs mit aller dieſer Gelehrſamkeit und Gründlichkeit oft nichts zu machen, und findet dafür über eine unzähliche Menge von Kunſtwörtern keine Aufklärung. Als Sulzer ſchrieb, war die Declamation, welche wenigſtens ſo groſse Wirkungen hervor bringt, als die Muſik, wenn ſie von einem Meiſter ausgeübet wird, noch wenig oder gar nicht bearbeitet. Seitdem ſind mehrere zum Theil gute Werke darüber erſchienen, ſeitdem iſt Herr Magiſter S c h o c h e r bemüht geweſen, zur ſichern Ausübung dieſer ſchweren Kunſt, durch die Erfindung einer Tonleiter für die Sprechſtimme, die er ſeinen Freunden mit groſser Bereitwilligkeit mündlich mittheilt, den Grund zu legen.

Diese Gründe waren es, vorzüglich aber der Grund des für Manchen, bei aller verhältnissmässig grossen Wohlfeilheit der Sulzerischen Theorie, sehr schweren Ankaufs, welche die Verfasser zur Herausgabe einer Theorie der schönen Künste bestimmten, die sowohl für den, der nicht viel an Werke der Art verwenden kann, leicht anzuschaffen, als auch zugleich bequem auf Reisen zu gebrauchen sei. Sie bitten daher bei Beurtheilung dieses Werkes den Umstand der Wohlfeilheit und — wird es anders in vier Theilen gebunden — des bequemen Gebrauches nicht aus der Acht zu lassen.

Nach dieser Angabe des Planes, den sich die Verfasser entwarfen, wird es nöthig sein, die Art und Weise anzugeben, nach welcher jeder von ihnen, hoffentlich unbeschadet des allgemeinen Planes, handelte.

Der Herr Professor Heydenreich, als Verfasser der die allgemeine philosophische Theorie betreffenden Artikel, hat sich über dieselben gegen mich folgendermassen erklärt:

„Die Hauptgrundsätze der allgemeinen The-
„orie des Schönen der Kunst in einzelnen, alpha-
„betisch geordneten, und zwar möglichst kurzen

„Ar

„Artikeln darzuſtellen, iſt eine Aufgabe, deren „Schwerheit nur demjenigen ganz einleuchtet, „der mit der Wiſſenſchaft hinlänglich vertraut iſt. „Alle Theile jener Philoſophie ſtehen in ſo inni„ger Verknüpfung, daſs in jedem einzelnen Ar„tikel, ihn für ſich allein genommen, Dunkel„heit herrſchen muſs, und nur der Inbegrif aller, „in Beziehung auf einander gefaſst, vollkommen „deutlich ſein kann. Dann erfordert vielleicht „kein Theil der Philoſophie, um ganz verſtanden „zu werden, eine ſo umſtändliche detaillierte Be„handlung, als gerade dieſer. Ich glaube alſo „berechtiget zu ſein, die von mir herrührenden „Artikel nicht einzeln, ſondern in ihrer Verbin„dung zu einem Ganzen, beurtheilt zu wünſchen, „und zugleich von jedem Kunſtrichter zu erwar„ten, daſs er bei ſeiner Entſcheidung über Werth „und Unwerth die Grenzen eines Werkes nicht „vergeſſe, welches für die Bedürſniſſe derer vor„züglich beſtimmt iſt, welche ſich gröſsere Wer„ke nicht anſchaffen, oder unter gewiſſen Um„ſtänden nicht mit Bequemlichkeit gebrauchen „können. Beſonders in Beziehung auf dieſe erſte „Lieferung bin ich ſehr intereſſiert dabei, daſs „man dieſe Geſichtspuncte bei der Beurtheilung „nicht verliere, indem dieſelbe keinen einzigen „mei-

„meiner Hauptartikel enthält, welche fämmtlich „erft unter den folgenden Buchftaben ihre Stelle fin- „den werden. Wenn fich alfo in den Artikeln Alle- „gorie, Anmuth, Begeifterung, Bered- „famkeit, Bildlich, Charakter, Charak- „ter eines Menfchen, Dichten, Dicht- „kunft hie und da etwas dunkle Stellen finden, „fo bitt' ich, mir vor der Hand auf das Wort zu „glauben, dafs die folgenden Artikel, die mir „dabei vorfchwebten, fie hinlänglich aufklären „werden. Was die Dichtkunft anbetrifft, fo „haben fich meine Begriffe vom dichterifchen „Schönen feit der Erfcheinung meiner Aefthe- „tik etwas geändert; allein meine Claffificati- „on der Dichtungsarten finde ich noch „eben fo zweckmäfsig als fonft, und habe fie in „diefem Werke unverändert beibehalten."

Ueber die Artikel, welche die Declamation und Schaufpielkunft betreffen, ift nichts zu erinnern, als dafs ihr Verfaffer, der Herr Doctor Löbel, dem Plane des Ganzen gemäfs, alle für diefe Kunft wichtigen Puncte nach feiner eigenen Theorie und den beften hierüber erfchienenen Schriften, auch in den folgenden Thei-

Theilen ſo vollſtändig, beſtimmt und kurz als möglich darſtellen wird.

Die Theorie der Muſik, die ſich bis in die Tiefen der Mathematik verliert, läſst ſich in einem Werke der Art unmöglich ausführlich abhandeln; aber es kommen in derſelben eine ungeheure Anzahl von Kunſtwörtern vor, deren Erklärung man nur in Büchern findet, die vielleicht Künſtler ſelbſt nur ſelten beſitzen; eine kurze und beſtimmte Erläuterung der allermeiſten von ihnen, muſs daher dem Liebhaber dieſer Kunſt nicht unwillkommen ſein. Herr Baumbach übernahm dieſe Arbeit, und ſuchte zugleich nicht nur die Reſultate aus Forkel, Sulzer, Marburg, Rouſſeau, dem *Eſſai ſur la Muſique* u. a. m. in ſo fern ſie auf die Geſchichte und Theorie der Muſik, auf die Wirkung und Verhältniſſe der Inſtrumente, Beziehung haben, kurz und gedrängt darzuſtellen, ſondern benutzte auch ſeine eigenen praktiſchen Kenntniſſe, und die Erfahrung ſeiner Reiſen zu philoſophiſchen Winken über die Kunſt. Jedoch war, der Natur der Sache nach, ſein Augenmerk mehr auf Vollſtändigkeit als auf Ausführlichkeit gerichtet, beſonders was die theore-

tiſchen

tischen Artikel anlangt. Daſs er die Muſik der Griechen, einer ſo intereſſanten Nation, mit aufnahm, wird ihm hoffentlich Mancher Dank wiſſen.

Was die Baukunſt anlangt, ſo ſind nur diejenigen Artikel in dieſem Wörterbuche aufgenommen worden, die entweder die philoſophiſche Theorie der Kunſt, ſolche Gegenſtände, deren Zweck Verſchönerung ihrer Werke iſt, oder Kunſtwörter betreffen, die im gemeinen Leben bisweilen vorkommen. Die beiden wichtigen, in dieſer erſten Lieferung enthaltenen Artikel Bogenſtellung und Capitäl ſind von dem gelehrten und geſchmackvollen Verfaſſer der Encyklopädie der bürgerlichen Baukunſt, dem Herrn Doctor Stieglitz, der auch für die folgenden Theile die wichtigſten Auffätze zu liefern die Gefälligkeit haben wird. Die übrigen Artikel ſind nach Anleitung der erwähnten Encyklopädie und der Sulzeriſchen Auffätze.

Die die Kritik der alten Claſſiker betreffenden mit Bl. bezeichneten Artikel haben den durch ſeine Schrift über die Medea des Euripides vortheilhaft bekannten Herrn Doctor Blümner

ner zum Verfasser, der dieses Fach für die Folge grösstentheils übernommen hat, zu welchem jedoch der Verfasser der mit Beifall aufgenommenen Abhandlung über das Satyrische Schauspiel der Griechen, der Herr M. Eichstädt, Beiträge liefern wird.

Nun sei es dem Herausgeber auch erlaubt, einige Worte über das zu sagen, was er an diesem Buche gethan hat. Obgleich alle mit G. bezeichneten, verschiedene Fächer angehenden Artikel von ihm sind, so hält er sich doch nur bei denjenigen auf, welche die bildenden Künste und die schöne Gartenkunst betreffen.

Er setzte sich bei der Verfassung der erstern nichts Geringeres vor, als so viel ihm nur immer möglich war, erstlich dem Künstler von den die Kunst betreffenden Dingen in der Kürze genau anzugeben, worauf es hauptsächlich bei diesem Gegenstand ankomme, ihm einige wenige Grundsätze vorzulegen, welche ihm entweder den rechten Gesichtspunct zeigen, oder doch wenigstens Gelegenheit geben sollten, ihn zu finden — Grundsätze also, bei deren Befolgung er der Erreichung seines Zweckes sicher sein könnte:

zwei-

zweitens, dem Liebhaber der Künſte von allem, was die Kunſt betrifft, eine anſchauliche Idee zu geben. Sollt' er ſo glücklich geweſen ſein, ſeinen Zweck nicht ganz verfehlet zu haben, ſo iſt er weit davon entfernt, ſich dieſes Verdienſt allein zuzurechnen, ſondern bekennet vielmehr, daſs er Mengs, Hagedorn, de Piles, Laugier, Webb, Sulzer, Watelet, Levesque, Robin u. a. vorzüglich aber ſeinem nun verſtorbenen, unglücklichen Lehrer in der Mahlerei, Herrn Schneider — einem Manne, der bei groſsen Talenten und Kunſtkenntniſſen unbekannt in Budiſſin darbte — ſehr vieles ſchuldig iſt. Findet man eins und das andere Gute oder Neue in dieſen Aufſätzen, findet man bisweilen etwas dem Gegenſtande angemeſſener als im Sulzer, ſo verdanket es der Leſer den angeführten Schriftſtellern, und dem Umſtande, daſs der Verfaſſer ſchon in ſeiner frühen Jugend über das Weſen der Kunſt den Unterricht eines Künſtlers genoſs, der ſich in Italien ausgebildet hatte, dem Umſtande, daſs er durch Ausübung der Kunſt ſein Auge und ſeinen Geſchmack ſchon früh zu bilden ſich bemühte, daſs ihm alſo auch die Behandlung und die Werkzeuge der bildenden Künſte nicht ganz unbekannt waren.

Die

Die Geschichte der Bildnerei unter den Völkern des Alterthums, die wie die Geschichte jeder Kunst mit in dem Plane dieses Werkes lag, deren wichtigste Momente sich auf einem kleinen Raume darstellen lassen, unter welche die der Dichtkunst durchaus nicht zu gehören scheint, ist ein treuer Auszug aus Winkelmann, mit Einwebung einiger Bemerkungen von Levesque; das chronologische Verzeichniss der vorzüglichsten Bildner der Griechen — die mühsamste, undankbarste Arbeit des Herausgebers — gründet sich auf eigene Prüfung des Pausanias und Plinius, da er bei Winkelmann und Levesque einige Unrichtigkeiten und Irrthümer noch zeitig genug entdeckte. Das Verzeichniss der Bildner der Neuern ist aus Watelets Wörterbuche ausgezogen.

Den Grundsätzen der schönen, oder der sogenannten Englischen Gartenkunst alles das Schwankende zu benehmen, worüber so oft geklaget wird, wäre für den Herausgeber ein zu stolzes Unternehmen gewesen: er wird sich daher glücklich schätzen, wenn seine Aufsätze, bei denen ihn Hirschfeld, De Lille, Watelet,

Marnezia, Cerutti leiteten, und in der Folge Ramdohr und Andere leiten werden, nur einen kleinen Beitrag zu diesem grossen Vorhaben geben. Ueberhaupt bittet er jeden Beurtheiler dieses Buches, die Grenzen von drei, viertehalb Alphabet und den vorzüglichsten Zweck dieses Buches auch in Rücksicht dieser letzterwähnten Aufsätze nicht aus der Acht zu lassen.

In der Michaelismesse 1794.

Johann Gottfried Grohmann,
Privatlehrer der schönen Künste
zu Leipzig.

Hand-

Handwörterbuch

über

die schönen Künste.

Ersten Bandes erster Theil.

A – D

Kurzgefaſstes Handwörterbuch für die gesammten ſchönen Künſte.

A.

A.

(Muſik.)

Siehe den Artikel, Tongeſchlecht.

Abacus.

(Baukunſt.)

Die viereckige Platte, oder der Deckel auf dem Capitäl einer jeden Säule. Bei Toscaniſchen und Doriſchen Säulen bildet dieſe Platte ein vollkommenes Viereck, bei Joniſchen, Korinthiſchen und Römiſchen aber ſind alle vier Seiten derſelben eingebogen, und haben gewöhnlich abgeſtumpfte Ecken, die man Hörner nennt.

Als man ſich anfänglich der Pfeiler und Säulen bloſs zur Unterſtützung eines Gebäudes bediente, hatten ſie gar keine Capitäle, ſondern wurden nur mit einer viereckigen Platte bedeckt. Als man aber anfing, dieſe Pfeiler und Säulen als der Verzierung und Schönheit fähige Gegenſtände zu betrachten, gab man den verſchiedenen Ordnungen derſelben ihre verſchiedenen ſchönen Capitäle. Siehe Capitäl und Säule. *G.*

Abdruck.

(Zeichnende Künſte.)

Jedes Product der Kunſt, das durch Aufdrucken eines weichen Körpers auf einen harten, die in oder auf demſelben befindliche Form entweder im Relief, oder vermittelſt

in die Einſchnitte des harten Körpers gebrachter Farbe angenommen hat. Man bedienet ſich dieſes Wortes daher von Werken der Kupferſtecher- Stein- und Holzſchneide-Kunſt.

Die Kunſt, Formen und Bilder durch Abdrücke gravierter Platten zu vervielfältigen, iſt nach der Buchdruckerkunſt für die Fortſchritte des Geſchmacks, der Künſte und Wiſſenſchaften die nützlichſte; denn ein Schriftſteller würde uns von unzähligen Gegenſtänden des Geſchmacks, der Künſte und Wiſſenſchaften nur ſehr dunkle Ideen geben können, wenn er die Schilderungen derſelben nicht mit Abdrücken ihrer Form begleiten könnte. Die herrlichſten Werke der bildenden Künſte würden nur für ſehr wenige Menſchen vorhanden ſein, wenn nicht Abdrücke den Genuſs derſelben vervielfältigten.

Die Güte der Abdrücke hängt von der fleiſsigen und geſchickten Behandlung des Druckers ab; ſie können daher von einer und derſelben Platte von verſchiedenem Werthe ſein. Aber auch auſſerdem werden die ſpätern immer den frühern nachſtehen. Denn ſowohl durch das Aufreiben der Farbe, als auch durch die Preſſe verlieren ſich die feinern Arbeiten, und die Harmonie, die Haltung des darauf gravierten Gemähldes vermindert ſich.

Die Zahl der guten von einer Platte abzuziehenden Abdrücke läſst ſich nicht beſtimmen, weil dieſe von der Behandlung des Druckers, von der Güte des Kupfers, von der Art der Gravur, von der Natur des gravierten Gegenſtandes, und der gröſsern oder geringern Feinheit des Originals abhängt. Eine geſtochene Platte giebt im Allgemeinen mehr gute Abdrücke als eine radierte, und dieſe wiederum mehr, als eine in getuſchter Manier. Was aber der Künſtler an der Zahl der Abdrücke verliert, gewinnt er an der Zeit, die er auf dieſe verſchiedenen Platten zu wenden hat.

Abdrücke von geſchnittenen Steinen werden insgemein von feinem Siegellack oder Schwefel gemacht. Eben dieſe Abdrücke in Glas werden Paſten genennt. *G.*

Abenteuerlich.

(*Dichtkunſt und bildende Künſte.*)

Man bedient ſich in Beurtheilung von Werken der ſchönen Kunſt des Beiworts Abenteuerlich ſowohl in Beziehung auf Stoff, als in Beziehung auf Anordnung und Bezeichnung.

Abenteuerliche Stoffe ſind Perſonen, Handlungen, Begebenheiten, welche unmöglich in der wirklichen Welt,

nur

nur in der Phantafie des Menfchen, welcher das Wunderbare bis zum Widerfinnigen begünftigt, ihren Urfprung und ihren Sitz haben. Wenn auch ein Werk über einen abenteuerlichen Stoff den Gefetzen der wirklichen Möglichkeit widerfpricht, fo mufs doch in demfelben die Einbildungskraft des Urhebers eine gewiffe Einheit und Confequenz beobachten; die Wunderwelt, in welche er uns führt, mufs fich im Allgemeinen in Rückficht des ihr eignen Charakters des Wunderbaren gleich bleiben.

Abenteuerliche Stoffe müffen im Ganzen allezeit das Gefühl des Komifchen erregen; allein die Ausführung derfelben kann beinahe alle mannigfaltige Leidenfchaften und Gefühle abwechfeln laffen.

In Rückficht der Anordnung und Bezeichnung drückt das Beiwort Abenteuerlich einen Fehler aus: eine abenteuerliche Compofition heifst in der bildenden Kunft eine fo gefetz- und zwecklofe Compofition ohne Einheit, Harmonie und Proportion, dafs man darüber zu demfelben komifchen Gefühle geftimmet wird, welches abenteuerliche Stoffe erregen. So kann ein hiftorifches Stück, ohne alles Wunderbare, abenteuerlich angeordnet fein. In Rückficht dichterifcher Bezeichnung drückt man durch das Beiwort des Abenteuerlichen gewiffe unnatürliche Ueberfpannungen, Disharmonieen und Widerfprüche im figürlichen und befonders im vergleichenden Style aus. Shakespear ift uns oft in feinen Bildern und Gleichniffen wahrhaft abenteuerlich. *H.*

Abgufs.

(*Bildende Künfte.*)

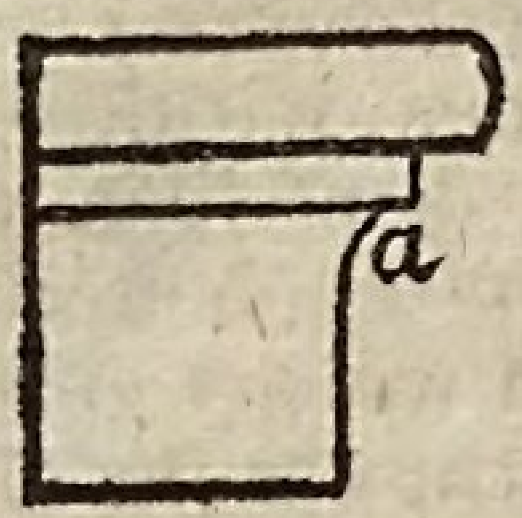
Vervielfältigung eines Kunftwerkes in Relief oder Boffe, durch Aufgiefsung einer flüfsigen und hernach fich verhärtenden Materie. Man macht diefe Abgüfse in Gips, Blei, Schwefel und Wachs.

Das Original wird mit einer der angeführten Materien übergoffen, wodurch man das erhält, was man die Forme nennt. Abgüfse aus diefer Forme ftellen das Original vollkommen dar.

Vermittelft diefer Abgüfse kann der Künftler auf feiner Arbeitsftube die befsten Werke von Griechenland und Rom ftudieren, und fich alle die Vortheile verfchaffen, die man ohne diefelben nur in Italien geniefsen könnte. Nur die Lippertfche Daktyliothek darf erwähnt werden, um von der Vortreflichkeit diefer Erfindung überzeugt zu fein. *G.*

Ablauf.

(*Baukunst.*)



Ein Cirkelstück (a), welches zwei gerade Glieder, deren oberes über das untere hervor ragt, mit einander verbindet. Stehet dasselbe Stück umgekehrt, so heisst dieselbe Cirkelbiegung der Anlauf.

Durch diesen Ablauf oder Anlauf bewerkstelliget man die Vereinigung zweier Glieder, und macht aus ihnen ein Ganzes. Man darf sie daher nur bei solchen Gliedern oder Theilen eines Gebälkes anbringen, die in genauer Verbindung mit einander stehen, und es ist falsch, wenn man den Unterbalken gegen den Fries anlaufen, und den Kranz gegen den Fries ablaufen läfst. *G.*

Abzug.

(*Musik.*)

Bezieht sich auf den Vortrag der Vorschläge vor Hauptnoten, da jene nämlich stärker als diese angeschlagen werden, hingegen die Hauptnote oder der Hauptton nur schwach oder gleichsam unvermerkt abgezogen wird. Bei der getheilten Meinung über die Anwendung dieses Abzugs auf jeden Fall, ist die von Bach und Marburg die überwiegendeste, da sie der Natur und dem eigentlichen Zwecke der Vorschläge am meisten entspricht. (S. Vorschlag.) *B.*

Academie.

(*Zeichnende Künste.*)

Eine Academie ist in der Sprache der Künstler die Zeichnung oder Mahlerei nach einer lebendigen, gemahlten oder modelierten Figur, in der Absicht gemacht, die Formen des menschlichen Körpers zu studieren, sich in der Nachbildung desselben zu üben, oder sich auf ein noch auszuführendes Werk dadurch vorzubereiten. Man zeichnet, mahlt und modeliert Academieen.

Die Lehrer der Kunst setzen einen nackten Menschen in eine Stellung, in welcher sich die Glieder seines Körpers gut, frei und ungezwungen entwickeln können, bringen das Tages- oder Lampenlicht so an, dass es ihn am vortheilhaftesten beleuchtet, und die Schüler sitzen in einem Kreise um ihn herum, und zeichnen die Formen, Lichter und Schatten dieses lebendigen Modelles nach.

Die

Die Lehrer haben dabei zu beobachten, dafs fie dem Modelle eine Stellung geben, die nicht allzu fehr dem Gleichgewicht entgegen ift, und die Schüler, dafs fie fich bei der Nachbildung deffelben der föderndften Manier bedienen, welche die Kunft ihnen darbiethet, und alle Mittel ergreifen, welche fie am gefchwindeften zu ihrem Zwecke führen. Graues oder blaues Papier wird folglich für diejenigen, die einft mahlen wollen, zum Gebrauche am befsten fein, weil fchon der Grund deffelben die erften Tufchen darbiethet, die auf weiffem Papiere erft gefetzet werden müffen. Aus eben diefem Grunde ift die geriefelte oder fchraffierte Manier auf weiffes Papier nicht zu empfehlen. Die Vereinigung des Rothfteins mit fchwarzer Kreide mufs bei Academieen gleichfalls verworfen werden, weil die allzu fchreiende Verfchiedenheit der rothen und fchwarzen Farbe auf weiffen Grund vielen Fleifs und eine durchaus langfame Arbeit erfordert.

Da die Academieen eigentlich für künftige Mahlereien beftimmt find, fo wird man fich am befsten des Wifchers bedienen, welcher die Tufchen gröfser, markichter und beffer vorbereitet macht, als der Stift. Man gewöhnet fich durch den Gebrauch deffelben an den Pinfel, und lernet durch das Weifs, welches man mit ihm in ganzen, grofsen Maffen aufträgt, auf die verfchiedenen, von dem Lichte getroffenen Gegenftände einer Zufammenfetzung die hellen Farben anzubringen, deren Plätze und gröfsere oder mindere Stärke von den Gefetzen des Helldunkels beftimmt werden.

So viel von den Vorbereitungen zur Zeichnung einer Academie, und nun noch einige Worte über das Verfahren des Künftlers bei derfelben.

Er zeichne feine Formen correct, vermeide alles Trockene und Magere, führe leicht aber ohne Nachläffigkeit aus, fetze eine fcharfe Tufche, entferne fich von jeder gezierten Manier, zeichne fleifsig und pünctlich, ohne Peinlichkeit und Froft. Fehlet er in einem diefer Stücke, fo werden feine Fehler noch weit auffallender werden, wenn er die Zeichnung mit dem Pinfel ausführt. War er in der Zeichnung nachläffig und unbeftimmt, fo wird er nothwendiger Weife in der Mahlerei noch unbeftimmter fein. War er fchwerfällig, affectiert, maniriert, fo wird es feine Art zu mahlen noch mehr fein. Zeichnete er nicht fleiffig und fauber, fo wird er feine Tinten befchmuzen, und dem Colorit Glanz und Frifchheit benehmen. Grenzt im Gegentheil fein Fleifs und feine Sauberkeit an Froftigkeit, fo wird er eine geleckte Manier erhalten, welche zwar dem Auge fchmeichelt, aber das Herz nicht rührt.

Je mehr der Zeichner bei einer Academie darauf bedacht ſein wird, ſeinem Modell in ſeiner Seele eine Gemüthsbewegung unterzulegen, die mit der Stellung deſſelben übereinſtimmt, je gewiſſer wird er ſich die Fertigkeit erwerben, nie eine Figur vorzuſtellen, ohne mit der Idee beſchäftiget zu ſein, daſs ſie belebt ſei. Jede Stellung ſtehet mit einer Gemüthsbewegung oder einer Nüance derſelben in Verhältniſs, und kein Menſch, der durch den Umgang mit der ſo genannten feinen Welt nicht allzu ſehr verdorben oder maniriert worden iſt, nimmt je eine Stellung an, die nicht irgend einen Eindruck darſtellte, oder ein Zeichen ſeines geiſtigen Zuſtandes wäre. Denket der Zeichner daran nicht, zeichnet er das Modell aus derſelben Abſicht, aus welcher es geſtellet wurde, nämlich, bloſs um die Glieder deſſelben zu entwickeln, zu gruppieren, ihnen einen mahleriſchen Anblick zu geben, ſo läuft er Gefahr, ſeine Kunſt in ein Handwerk zu verwandeln; denn es kann beinahe nicht fehlen, daſs er ein ſeel- und geiſtloſes Bild zeichnet, die Fehler ſeines Modells copiert, und die unvermeidliche Erſchlaffung, den Charakter der langen Weile und der Gleichgültigkeit deſſelben ausdrückt.

Um ſich vor dieſem groſsen Fehler zu ſichern, ſetze man das Modell oft in die Stellung einer von den Antiken, und vergleiche ſodann ſeine Arbeit mit dem, was man ſeit ſo vielen Jahrhunderten einſtimmig als Meiſterſtücke pries. Durch dieſe Vergleichung wird der Künſtler bei ſeiner Arbeit in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten werden, wird ſeine Fehler, und die ihnen entgegen geſetzten Schönheiten kennen lernen, und ſeinen Blick ſchärfen. Er wird bei jedem Striche, bei jedem Zuge daran erinnert werden, daſs die Kunſt ſehr wenig that, daſs ſie nicht einmahl dieſen Namen verdient, wenn ſie nichts als den Körper und ſeine Formen nachbildete, wenn ſie dieſem Körper nicht auch eine fühlende Seele gab. *G.*

Academie.

(*Muſik.*)

Academie de muſique. So nannte man ehemals in Frankreich, und ſo nennt man noch jetzt in Italien eine Geſellſchaft Tonkünſtler oder Muſikfreunde, welcher die Franzoſen nachher den Namen Concert beilegten. (Siehe Concert und Muſikaliſche Academieen.) *B.*

Academieen.

(*Zeichnende Künſte.*)

Oeffentliche Schulen der Zeichenkunſt, die man gewöhnlich Mahleracademieen nennt, ohnerachtet das eigent-

eigentliche Mahlen nicht der Gegenſtand des darin gegebenen Unterrichtes iſt. Die Lehrer derſelben, die den Titel der Profeſſoren führen, unterrichten den künftigen Mahler, Bildner und Kupferſtecher in den weſentlichſten Theilen der Kunſt; vornehmlich aber in der Zeichnung der menſchlichen Figur, welche der wichtigſte Gegenſtand aller dieſer verſchiedenen Künſtler iſt.

Ohne Kenntniſs der Knochen und Muskeln, der Bewegungen, Spannungen, Anſchwellungen derſelben, kann die menſchliche Figur nicht richtig gezeichnet, kein Ausdruck, keine Rührung der Seele dargeſtellet werden; ein Lehrer der Anatomie iſt daher für dieſe Anſtalten unentbehrlich. Aber nicht alle Theile eines und deſſelben Körpers werden in gerader Anſicht geſehen, nicht alle Figuren und Gegenſtände eines Gemähldes ſtehen in Einer Entfernung; die lineariſche und Luft-Perſpektive, vermöge welcher wir in Anſehung der Richtungen der einzelnen Theile eines Körpers und der verſchiedenen Fernen mehrerer Gegenſtände getäuſchet werden, bedarf daher wiederum eines beſondern Lehrers. Hiſtoriſche Stoffe erfordern oft nothwendig Tempel und Palläſte, Landſchaften müſſen oft mit Gebäuden verſchiedener Art verzieret werden, eine Mahleracademie muſs alſo auch einen Lehrer der Baukunſt haben.

Auſſer dieſen Haupttheilen der Zeichenkunſt, Mahlerei und Bildnerei, die auf Academieen gewöhnlich ihre beſondern Lehrer haben, giebt es noch mehrere Theile, die der Kunſt zwar eben ſo weſentlich ſind, aber theils mehr von dem Geiſte des Künſtlers, theils mehr von wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen deſſelben abhängen, und daher entweder gar nicht gelehret, oder aus Schriften und Kupferſtichen erlernet werden können. Unter dieſe Theile der Kunſt gehören Anordnung, Gruppierung, Ausdruck der Leidenſchaften, das Uebliche der verſchiedenen Völker und Zeiten u. ſ. f. Dieſe Theile haben daher gewöhnlich keine beſondern Lehrer, würden aber unſtreitig beſſer und geſchwinder ausgeübt werden können, wenn ſich der academiſche Unterricht auch über ſie erſtreckte.

Auſſer dieſen Lehrern der verſchiedenen Theile der Kunſt, muſs eine Academie mit einem Vorrathe von Zeichenbüchern, Kupferſtichen von und nach den beſten Meiſtern, Abgüſſen und Abdrücken von Antiken verſehen ſein, und es wäre ſehr zu wünſchen, daſs jede auch eine Gemähldeſammlung haben könnte.

Da wir nun von den nothwendigſten Erforderniſſen einer Mahleracademie geſprochen haben, wollen wir noch

das Verzeichniſs der bekannteſten derſelben hinzufügen, mit welchem der Herr von Blankenburg die Sulzeriſche Theorie vermehrt hat.

Die Venezianiſchen Mahler errichteten ſchon im Jahre 1345 eine Academie, ohne daſs ſie jedoch, wie die im Jahre 1350 zu Florenz geſtiftete Geſellſchaft des heiligen Lucas, dieſen Namen führte. Sie ſtand gleichfalls unter dem Schutze des heiligen Lucas. Zu Florenz wurde 1758 noch eine beſondere Academie der Baukunſt errichtet.

In Italien befinden ſich noch dergleichen Academieen, zu Rom, 1593 geſtiftet. Sie ging 1599 ein, und wurde zulezt 1715 wieder erneuert; zu Mayland; das Stiftungsjahr derſelben iſt unbekannt, gewöhnlich wird Leonardo da Vinci, der im Jahre 1540 ſtarb, für ihren Urheber ausgegeben, wahrſcheinlich aber iſt ſie noch früher errichtet worden. Zu Bologna, 1712 geſtiftet; zu Parma, 1716 geſtiftet und 1760 erneuert; zu Padua, 1710 geſtiftet; die ſogenannte Thereſianiſche Academie zu Mantua, 1769 geſtiftet; zu Turin, 1777 geſtiftet. Auch iſt noch zu Rom die im Jahre 1666 daſelbſt geſtiftete Franzöſiſche Mahleracademie, und unſtreitig giebt es in dieſem an Academieen überhaupt ſo reichem Lande deren noch mehrere.

In Spanien wurde 1752 zu Madrid eine Mahleracademie geſtiftet.

In Frankreich ſtiftete Ludewig der XIV. die Pariſer Mahleracademie im Jahre 1648 und die Academie der Baukunſt 1671. Auſſer dieſer aber wurde von den Künſtlern ſelbſt bereits im Jahre 1391 eine Academie errichtet, ſo wie eine dergleichen bloſs für die Manufactur der bekannten Gobelins daſelbſt befindlich iſt. Zu Bordeaux wurde im Jahre 1781 eine geſtiftet.

In England kam die königliche Mahleracademie erſt 1768 zu Stande, die 1754 zu Edinburg in Schottland geſtiftete, ſcheint eingegangen zu ſein.

In den Niederlanden ſind deren ehedeſſen zu Gent, Brügge und Antwerpen geweſen, auch giebt es nach Herrn von Blankenburg zu Amſterdam noch eine Zeichenſchule; und zu Brüſſel wurde ums Jahr 1770 wieder eine Mahleracademie errichtet.

Die Däniſche wurde zu Copenhagen ſchon 1738 gegründet; erhielt aber erſt 1754 ihre völlige Einrichtung.

In Ruſsland wurde 1757 zu Petersburg eine geſtiftet, und 1764 erneuert.

In Deutſchland iſt die zu Nürnberg befindliche die älteſte; ſie nahm 1662 den Anfang. Zu Berlin wurde

die Academie der Künfte bereits 1694 gegründet, aber erft 1699 völlig eingerichtet, und 1786 wieder hergeftellt. Die zu Dresden wurde 1697 geftiftet, und 1764 mit Vermehrung der beiden Academieen zu Leipzig und Meiffen erneuert. Die zu Augsburg entftand bereits 1712 und wurde 1779 erneuert. Die zu Wien gründete Jofeph der Erfte, und Karl der Sechfte gab ihr 1726 die Vollendung. Im Jahre 1757 wurde eine zu Manheim geftiftet, und nachher nach Düffeldorf verlegt. Die zu Mainz wurde 1757, die zu Stuttgart 1761 errichtet, und 1776 mit der Karlsfchule vereint. Zu München wurde 1770 eine geftiftet, und die zu Caffel befindliche 1775 gegründet. Zeichenfchulen find zu Weimar, Frankfurt am Main, Lüttich, Hanau, u. a. O. m. *G.*

Accent.

(*Mufik.*)

Ift in der allgemeinften Bedeutung jede Modification der Stimme, oder jede Hebung und Senkung derfelben, bei den Sylben oder Wörtern, aus welchen die Rede befteht. Gewöhnlich unterfcheidet man den grammatifchen, den logifchen und den rednerifchen oder pathetifchen, und ihre Bedeutung auf Mufik angewandt, ift folgende: Der grammatifche Accent fchränkt fich blofs darauf ein, dafs gewiffe Accorde, und beim Gefange die kurzen und langen Sylben auf die ihnen den Regeln nach zukommende Taktzeit gelegt werden. Der logifche Accent bezieht fich auf Einfchnitte, Cäfuren, überhaupt auf die Richtigkeit des Rhythmus. So wird ein Satz, in welchem der Rhythmus falfch und ungleich ift, ein mittelmäfsig geübtes Ohr nicht allein unbefriedigt laffen, fondern den nemlichen widrigen Eindruck auf felbiges machen, wie ein logifcher Satz ohne richtige Prämiffen, oder mit einer falfchen Schlufsfolge auf die Vernunft. Der rednerifche oder pathetifche Accent bezieht fich auf den Vortrag, und hat bei weitem nicht folche beftimmte Regeln, wie jene. Die Kenntnifs deffelben fetzt auffer einer richtigen Beurtheilung des zu behandelnden Gegenftandes, Gefchmack und aefthetifche Begeifterung, und folglich ein Feld voraus, das noch aufserhalb der Grenzen der Syfteme und Regeln liegt. Doch laffen fich gewiffe auf Erfahrung gegründete Winke geben, und fchon wäre vieles bei der Vergleichung des mufikalifch-pathetifchen Accents mit der Scanfion der Verfe feftzufetzen. Was hier widrig und fchulmäfsig klingt, ift es

dort nicht weniger. Vergreiffung des Accents kann einen edeln Gesang trivial, einen charakteristischen unkenntlich machen. *B.*

Accent.

(*Declamation.*)

Die Auszeichnung einer Sylbe oder eines Worts, vor den übrigen Sylben oder Wörtern, vermittelst eines längern Verweilens der Stimme, wenn die Auszeichnung auf einen Vocal, und vermittelst eines stärkern Drucks, wenn sie auf einen Consonanten fällt. Vermöge dieser Auszeichnung ist der Accent das Band, welches Sylben zu Wörtern, und mehrere Worte zu einem Satze verbindet; in dem ersten Falle heisst er der Wortaccent, oder der grammatische, in dem zweiten der oratorische oder der Redeaccent. Jener wird mit Unrecht in die Theorie der Declamation gezogen, da er ganz zur Pronunciation gehört, wiefern er in den mehrsylbigen Wörtern (in welchen allein er Platz greift) durch das Gesetz unsrer Sprache, die bedeutendere Sylbe vor der unbedeutendern auszuzeichnen, unabänderlich bestimmt ist; während die mehrsylbigen Wörter, erst durch ihre Stellung nebeneinander, einen Redeaccent bekommen, welcher von der Declamation abhängt, und am besten Emphase (S. Emphase) genennt wird, um ihn sogleich von dem Wortaccent zu unterscheiden, und aller Verwirrung der Begriffe vorzubeugen.

Der Redeaccent hingegen, oder die Emphase, — welche, höchst seltne Ekstasen der Leidenschaft ausgenommen, den grammatischen Accent nie verändert, sondern ihn bloss verstärken hilft — ist einer der wichtigsten Puncte des mündlichen Vortrags, da der richtige Gebrauch derselben von dem grössten Einflusse auf die Deutlichkeit desselben ist, weil sie in jeder Rede die Hauptideen heraushebt, und die andern in Schatten stellt, und so den Rang, den die Ideen jedesmal in der Seele behaupten, genau bezeichnet. Die Hauptideen einer Rede sind entweder für den Verstand oder für das Herz besonders wichtig; und in dieser Rücksicht kann man, wenn man will, den oratorischen Accent wieder in den logischen und pathetischen abtheilen; jedoch darf man alsdann nicht vergessen, dass diese beiden Gattungen bloss Unterabtheilungen der Emphasis sind.

Wie verschieden der Sinn einer und derselben Rede, durch die verschiedene Stellung der Emphasis werden könne,

könne, ist eine Sache, die keiner weitläuftigen Ausführung bedarf. Daher muss man sich des Sinnes der Rede vollkommen bemeistert haben, und über die grössere oder kleinere Wichtigkeit der in derselben enthaltenen Ideen vollkommen einig sein, ehe man die Emphase - welche, wenn es der Sinn verlangt, auf jedem, auch dem sonst unbedeutendsten, Redetheile stehen kann — richtig zu setzen im Stande ist. Dieses ist aber auch alles, was dazu erfordert wird; und — die einzige Bemerkung ausgenommen: dass die verschiedenen Emphasen, welche in einer Periode vorkommen, in Rücksicht auf ihre grössere oder kleinere Wichtigkeit, auch in ein gewisses Verhältniss unter sich gesetzt werden müssen — würde es überflüssig sein, etwas weiter hinzuzusetzen, wenn nicht Selbstsucht, Affectation und Gewohnheit bei dem Gebrauch der Emphase vorzüglich zwei Fehler veranlasst hätten, gegen welche man um so mehr auf seiner Huth zu sein hat, je häuffiger sie angetroffen werden.

Man pflegt nehmlich häuffig in einem Gliede mit einer einzigen Hauptidee mehrere Emphasen herrschen zu lassen; ein Verfahren, welches, im Allgemeinen, ganz dem Genius unsrer Sprache entgegen ist, vermöge dessen in einem jedem Gliede nur die Hauptidee (welche gewöhnlich, obwohl nicht immer, nur eine einzige ist) ausgehoben wird, und nur dann richtig und natürlich ist, wenn die besondre Beschaffenheit einer Rede erfordert, dem Zuhörer jedes Wort, so zu sagen, zuzuzählen. Eben so häuffig giebt man, mit dem einfachen Nachdrucke der Emphase nicht zufrieden, dem Nachdrucke derselben noch einen neuen Nachdruck, indem man die Emphase mit einem zu starken, gegen den Ton des Ganzen zu stark abstechenden Tone bezeichnet, welches besonders selbstsüchtigen Menschen eigen, und für ein zartes Ohr höchst beleidigend ist. Ja beide Fehler werden nicht selten zusammen gefunden.

Ueber die Rolle, welche die Emphase in der Declamation der Verse spielt, sehe man den Artikel: Verse nach. *L.*

Acciacatura.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Zusammenschlag.

Accolade.

(*Musik.*)

Ist der senkrechte Strich oder die Klammer an dem Vorderrande einer Clavierstimme, oder Partitur u. s. w. durch

durch welchen man die Syſteme aller Stimmen verbindet. Da alle dieſe Stimmen zugleich gehört werden ſollen, ſo zählt man die Zeilen einer Partitur nicht nach den einzelnen Notenſyſteme, ſondern nach den Accoladen und alles was unter einer Accolade begriffen, oder in den Bezirk derſelben eingeſchloſſen iſt, macht nur eine Zeile aus. *B.*

Accord.

(*Mahlerei.*)

Der Accord iſt die allgemeine Wirkung eines Gemähldes, welche hauptſächlich aus der Anordnung und der vom Künſtler getroffenen Wahl der Farben, aus der Verſchieſsung derſelben, und aus der Harmonie des Helldunkels mit der ganzen Farbengebung entſpringt.

Hat der Mahler die Gegenſtände ſeines Werkes geordnet, die Flächen derſelben beſtimmt, und Lichter und Schatten gehörig vertheilt, ſo ordnet er in ſeiner Phantaſie die Farben, ehe er das Gemählde ſelbſt noch anfängt. Beſtimmte er die ganzen Farben, ihre Nüancen, Tinten und Töne vorher nicht ſorgfältig, ſo läuft er beſtändig Gefahr, durch ſchreiende, feindſchaftliche Farben dem Auge zu miſsfallen, durch falſche Töne die Luftperſpektive zu ſtöhren, und die Wirkung der Harmonie zu vernichten. Unmittelbare Beobachtung der Natur, Rückerinnerung an die Wirkungen der natürlichen Beleuchtung werden ihm in Anſehung des Accordes ſeines Gemähldes die beſsten Belehrungen geben. Aber ſo ſcharf auch ſein Blick für die feinen Nüancen der Farben und Töne iſt, ſo treu ihm auch ſein Gedächtniſs alle die verſchiedenen Wirkungen der Natur wieder vormahlt, ſo ſchwer wird es ihm dennoch werden, einen vollkommenen Accord hervor zu bringen, weil er die Gegenſtände ſeines Werkes faſt nie in derſelben Lage, in demſelben Lichte, in derſelben Entfernung in der Natur ſahe, in welcher er ſie in ſeiner Nachbildung darſtellt. Und hätte er ſie einzeln auch alle gerade ſo geſehen, wie er ſie mahlen will, ſo ſahe er doch nie das Ganze derſelben; ſahe ſie alſo unter verſchiedenen Modificationen des Lichtes und der Luft. Er wird daher allen Foderungen des Betrachters Genüge leiſten, wenn er nur einen wahrſcheinlichen Accord hervor bringt, da er aus den eben erwähnten Urſachen faſt unmöglich einen wahren geben kann. Es iſt daher auch eben ſo ſchwer, den Accord vollkommen richtig und gerecht zu beurtheilen, als ihn zu ſchaffen, wenn die Zuſammenſetzung des Gemähldes nicht auſſerordentlich einfach iſt.

Bei

Bei allegorischen Luftscenen ist die Beurtheilung des Accordes, die sich auf Rückerinnerungen ehemahliger Wirkungen der Beleuchtung gründet, ganz unmöglich, weil es bei Scenen der Art für den Richter des Stücks keinen Maaßstab der Wahrheit giebt, und der Künstler hierbei nichts thun kann, als sich nach den bekannten Wirkungen des Lichtes richten, und der Wahrheit der Natur sich nähern. Er hat also alles mögliche gethan, wenn der Stellung seiner Gegenstände, dem Lichtheerde, den Zwischenräumen, den Flächen zu Folge der Accord so wahrscheinlich richtig ist, daſs man eingestehen muſs, er könnte in der Natur so sein, wenn er es auch nicht ist.

Daſs genaue Nachbildung der Farben der Natur und ihrer Nüancen zur Hervorbringung des Accordes nicht unumgänglich nothwendig ist, siehet man aus den Werken mehrerer Mahler, z. B. Jordan, Rembrandt, Tintoret, Guido, Correggio u. a. m. welche sehr oft eine chimärische Farbengebung haben, und doch durch den Accord das Auge täuschen und reitzen.

Bisweilen opferten groſse Meister die Harmonie des Gemähldes der Nothwendigkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf irgend einen Platz des Gemähldes zu ziehen, auf welchen sie ziemlich unglücklich eine Hauptperson gestellet hatten, indem sie dieser nicht gut gestellten Figur, den Gesetzen des Accordes zuwider, eine lebhafte Farbe gaben; aber dieses Verfahren ist nicht nachzuahmen, weil man dadurch nichts thut, als einen Fehler in der Zusammensetzung durch einen Fehler in dem Colorit verbessern.

Uebrigens wird das Wort Accord, ausser der Bedeutung, die es mit Bezug auf die Farbengebung und Beleuchtung hat, noch auf andere und namentlich höhere Theile der Kunst angewendet. So sagt man Accord der Composition, Accord des Ausdrucks, Accord des Totaleindrucks, wovon unter diesen besondern Artikeln gehandelt werden soll. *G.*

Accord.

(*Musik.*)

Ist die Verbindung mehrerer Töne, welche zu gleicher Zeit gehört werden, und zusammen ein harmonisches Ganze ausmachen. In consonierenden Accorden ist die Zahl der Töne, die ihn ausmachen, drei, nemlich der Grundton, dessen Terz und Quinte. In Fällen aber, wo eine wesentliche Dissonanz hinzukommt, wird die Zahl der nothwendigen Intervalle vier. Verdoppellung, Hinweglas-

weglaſſung unweſentlicher Intervallen, und dergleichen, iſt die Sache des Componiſten, die er aus einer Ueberſicht des Ganzen zu folgern, und welche ebenfalls der Accompagniſt am Flügel, nur nach einem andern Maaſsſtabe zu beobachten hat. Mit allem Rechte nennt man denjenigen Accord den vollkommenſten, deſſen Grundton von einer groſsen und einer kleinen Terz begleitet wird, und folglich in dem nämlichen Verhältniſse ſteht, wie *C. e. g.* weil erſtens vermöge ſeiner Temperatur das Ohr am vollkommenſten befriedigt wird, und er ſich bei dem einzelnen Anſchlage jedes ſchallenden Körpers hören läſst. (S. Dreyklang.) Ein Problem auf welches die Anlage verſchiedner Regiſter an Orgeln gegründet, und von dem man ſich auf mancherlei Art freilich immer nur a poſteriori überzeugen kann. Der franzöſiſche Tonſetzer Rameau hat in ſeinem Traité de l'harmonie eine Methode zu entdekken geſucht, nach welcher ſich alle brauchbare Accorde entwickeln lieſſen, von welcher Rouſſeau in ſeinem Dictionaire de muſique eine ziemlich deutliche Vorſtellung gegeben hat. *B.*

Act.

(*Zeichnende Künſte.*)

Ein Act iſt in der Sprache der Künſtler das zum Nachzeichnen aufgeſtellte lebendige Modell, und die nach demſelben verfertigte Zeichnung, alſo in dem leztern Sinne eben das, was eine Academie iſt. Man ſehe dieſen Artikel. *G.*

Action.

(*Schauſpielkunſt.*)

Unter Action verſteht man in der Schauſpielkunſt die ſichtbaren Bewegungen des Körpers, vorzüglich der Hände. Man verlangt mit Recht von jedem Schauſpieler, daſs er Action habe; nur daſs man mit dieſer Forderung nicht immer die richtigſten Begriffe zu verbinden pflegt. Action haben, heiſst bei vielen überhaupt nur: Bewegungen mit dem Körper, vorzüglich mit den Händen hervorbringen; und häuffig genug miſst man das Verdienſt des Schauſpielers nach der Menge dieſer Bewegungen. „Bald „mit der rechten, bald mit der linken Hand, ſagt Leſſing, „die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Kör- „per, beſchreiben, oder mit beiden Händen zugleich die „Luft von ſich wegrudern, heiſst bei einem groſsen Theile „der Schauſpieler, vorzüglich der Frauenzimmer, Action „haben;

„haben; und wer es mit einer gewiſſen Tanzmeiſtergrazie „zu thun geübt iſt, o! der glaubt uns bezaubern zu kön- „nen." Allein es kömmt bei der Action nicht auf Bewegungen überhaupt, ſondern auf die Beſchaffenheit dieſer Bewegungen, auf die jedesmalige Schicklichkeit oder vielmehr Nothwendigkeit derſelben, in Beziehung auf die Rede an, die ſie begleiten ſollen. Der Schauſpieler darf keine Hand rühren, wenn er nichts damit bedeuten oder verſtärken kann. Daher kann oft die Enthaltung von allen Bewegungen die wahrſte, mithin die beſte Action ſein. *L.*

Adagio.

(*Muſik.*)

Als Beiwort bedeutet es unter den fünf Hauptgraden der muſikaliſchen Bewegung den zweiten vom langſamen zum geſchwinden. (S. Bewegung.) Als Hauptwort braucht man es auch von muſikaliſchen Stücken, deren Bewegung dadurch beſtimmt wird. Man ſagt daher: Ein Adagio von Haydn u. ſ. w. Er iſt ſtark im Adagio, trägt ſein Adagio gut vor, ſagt man von demjenigen, welcher langſame Sätze, es ſei auf einem Inſtrumente, oder durch den Geſang, in der Ausübung gehörig bearbeitet. Daſs hierzu ſehr viel erforderlich ſein müſſe, wird niemand daher in Zweifel ziehn, weil die Anzahl der Eingeweihten für dieſes Fach ſo gar gering, und derer, die an ſelbigem ſcheitern, ſo gar groſs iſt. Durch einfache Noten ſeinem Componiſten und dem Zwecke der Sache eine Genüge leiſten, wäre vielleicht im Allgemeinen ein Fingerzeig für den ausübenden Tonkünſtler in Rückſicht auf das Adagio. Sollen einfache Noten aber wirken, ſo erfordert ihre Bildung langes und anhaltendes Studium, und ihre vorzüglichſten Eigenſchaften ſind Feſtigkeit, Haltung, (portamento di voce) Biegſamkeit, Gleichheit u. ſ. w. Nach dem Geſange könnte man dem Verdienſte der blaſenden Inſtrumente unbeſchadet, der Violine, und einigen in der Behandlung ihr ähnlichen Inſtrumenten, die erſten Anſprüche auf den vollkommenſten Grad des Vortrags im Adagio einräumen. Die Paralell zu den Beweiſen hierzu würde nicht ſchwer zu ziehn ſein, hier aber am unrechten Orte ſtehn, oder zu Weitläuftigkeit verleiten. Feines und richtiges Gefühl, Einſicht in die Harmonie zu Vermeidung uneigentlicher Manieren, die hier wegen des langſamen Ganges beſonders auffallend ſind, müſſen durchaus beim Adagio in Anſchlag gebracht werden, und ſind das, was einzig und allein das Ganze des Werks krönen kann. *B.*

Adonifch.

(*Dichtkunft.*)

Die Adonifchen Verfe beftehen aus einem Dactylus und einem Spondäus, oder anftatt deffen aus einem Trochäus. Sie find vermöge ihres lebhaften Ganges zu muntern, fcherzhaften Liedern beftimmt, aber ihrer Kürze wegen, ohne mit andern Versarten verbunden zu fein, wenig üblich.

— ◡ ◡ — ◡
Heitre Gefilde
Lächeln uns wieder.

In Sapphifchen Verfen machen fie allezeit die letzte Zeile aus, wo fie ein feines Ohr für keine andere Versart miffen möchte. Siehe den Artikel Sappho. *G.*

Aeneide.

Die Aeneide ift ein epifches Gedicht von Virgil, deffen Hauptzweck die Schilderung der Mühfeligkeiten und Gefährlichkeiten, welche Aeneas auf feinem Zuge nach Italien litt, und der Unternehmungen ift, welche auf feine Niederlaffung dafelbft abzielen. Virgil arbeitete nach einem weit weniger einfachen Plane, als der Plan der Iliade ift, zieht die Zerftöhrung der Stadt Troja, die erfte Veranlaffung zu dem Zuge feines Helden, die Abenteuer auf feinen weitläuftigen Reifen, und die nach feiner Niederlaffung erfolgten Kriege mit hinein. Aber nichts defto weniger ift der Plan überaus fein angelegt. Die Begebenheiten ftehen in der fchönften Verbindung mit einander, und folgen alle aus einer Quelle, die der Dichter nie aus feinem Gefichte verliert.

Die Charaktere feiner Helden find von den Homerifchen fehr verfchieden, und eben defshalb weit menfchlicher. Sie gewinnen mehr unfer Zutrauen und unfere Neigung, weil fie Menfchen von demfelben Stoffe, aus welchem wir gemacht find, da uns die Homerifchen fowohl durch ihre Gröfse, als durch ihre Rohheit oft erfchrecken. Auch diefes ift ein Grund, warum die Aeneide von dem Liebhaber immer mehr gefchätzet und fleifsiger gelefen werden wird, als die Iliade. Die Aeufferungen, Entwickelungen und Nüancen der Leidenfchaften der Helden Virgils, find uns defswegen um fo natürlicher, je mehr wir fühlen, dafs fie fich in uns eben fo äuffern, entwickeln und nüancieren würden, da wir bei den Homerifchen Helden oft nur ftaunen und bewundern können. Aber alle diefe menfchlichern Aeufferungen der Leidenfchaften, die wir im Virgil gefchildert finden, ohnerachtet feine Perfonen

nen Abkömmlinge des Heldengefchlechtes find, haben die Zeiten zum Grunde, in welchen der Dichter lebte, Zeiten, in welchen die alte Römifche Tugend fchon erftorben war, und aus denen er fogar oft Sitten und Gebräuche entlehnt.

Aus der Weitläufigkeit des Planes der Aeneide follte man fchliefsen können, Virgil hätte fich felbft nicht Genie genug zugetraut, in einen einfachen Plan Mannigfaltigkeit und Abwechfelung genug zu bringen, aber aus der Art und Weife, wie er dem Faden feines Gedichtes folgt, wie er einzelne Theile feines fchönen, grofsen Ganzen ausführt, fiehet man fehr oft, dafs es ihm an Genie gar nicht fehlte, und dafs blofs Schüchternheit, die auch durch mehrere einzelne Gemählde ganz fichtbar hindurch blickt, die Urfache diefer Anlage war.

Die Mahlerei feiner Worte ift äufferft beftimmt und treffend, fein Ausdruck im Allgemeinen fehr glücklich, und die Mufik feiner Sprache unübertrefflich. Sein Tod der Dido wird ewig ein Meifterftück der redenden Mahlerei, und die ganze Anlage der Gefchichte diefer unglücklichen Prinzeffin das Mufter ähnlicher Anlagen bleiben.

Uebrigens verdient Sulzers fehr richtige Bemerkung Aufmerkfamkeit, dafs der Dichter auch durch den Plan feines Werkes, in welchem Alles auf die Hoheit des Römifchen Reiches, und auf den befondern Glanz des Haufes der Julier abzielt, dazu habe beitragen wollen, dem Römifchen Volke die Herrfchaft der Cäfarn nicht nur erträglich, fondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. Ein Umftand, der zwar dem Menfchen Virgil nicht fonderliche Ehre macht, deffen Ausführung aber dem Dichter Virgil unfere ganze Bewunderung erwirbt. *G.*

Aeolifch.

(*Mufik.*)

Siehe den Artikel Tonart.

Aefchylus.

Aefchylus, der Vater des Trauerfpiels, wurde im vierten Jahre der 63ften Olympiade, 525 Jahre vor Chrifti Geburt, in Attica gebohren, als Thespis, der erfte Trauerfpiel-Dichter, von dem aber nichts bis auf uns gekommen ift, fchon fein erftes Trauerfpiel Alceftis gegeben hatte. Die fogenannten Trauerfpiele, oder richtiger Tragödien des Thespis waren nichts, als Einmifchungen eines einzigen Actörs in die feierlichen Hymnen des Chors bei den Feften des Bacchus, welcher Actör durch gefticu-

lierte Erzählung einer edlern Handlung, bisweilen auch durch kurze Dialogen mit den Personen des Chors, diesem Chorgesange Mannigfaltigkeit, Abwechselung und erhöhteres Interesse zu geben suchte. Diese Reden des Actörs mussten natürlicher Weise gegen den hohen dithyrambischen Ton, in welchem alle Hymnen abgefasst waren, gewaltig abstechen; Phrynichus, der Schüler des Thespis, verwandelte daher die Gesänge des Chors in eine Sprache, die dem dramatischen Tone angemessener war. Aber das eigentliche Stück wurde immer noch nur von einem einzigen Actör erzählt.

Aeschylus fühlte, wie sehr eine an und für sich edele und interessante Handlung durch die selten gute, und oft possenhafte Erzählung eines Actörs verlohr, und wie viel sie gewinnen könnte, wenn sie der Zuschauer nicht blofs erzählen hörte, sondern wirklich vor seinen Augen vorgehen sähe. Er gab also diesem Actör anfänglich noch einen Mitgenossen des Stücks, und nachher nach dem Beispiele des Sophokles, der die theatralische Laufbahn auch betreten hatte, noch zwei, auch drei, deren einer den Helden des Stücks machte. Er fühlte ferner, dass es zur Hervorbringung der Wirkung und des Eindrucks, den diese Vorstellungen auf die Zuschauer machen sollten, nicht gleichgültig sei, ob die Actörs auf einem Karren, oder irgend einer andern Erhöhung stünden, sondern dass auch die örtliche Täuschung sehr viel dazu beitrage; daher baute Agatharchus nach der Angabe desselben den ersten Schauplatz zu Athen, welchen er mit Maschinerieen und den nöthigen Decorationen versahe. Statt der elend gemahlten Gesichter der Schauspieler des Thespis und Phrynichus, gab er den seinigen Masken, die nach der Verschiedenheit des den Scenen angemessenen Ausdrucks eingerichtet waren. Und da er vermöge seiner Zeiten zu dem Gegenstande seiner Stücke fast nur Personen aus dem Heldenzeitalter wählen konnte, so gab er seinen Theaterhelden, damit sie eine grosse, ansehnliche Figur machen sollten, sehr hohe Schuhe, welche nachher ein ausschliessliches Eigenthum der Tragödie wurden.

Diefs sind die Verbesserungen, die er der Tragödie gab, und wodurch er im eigentlichen Verstande der Schöpfer der Griechischen Bühne ward.

Die Plane seiner Stücke sind von ausserordentlicher Einfalt. Er vernachlässigte oder kannte die Kunst nicht genug, Unwahrscheinlichkeiten zu heben, eine Handlung zu verwickeln und zu entwickeln, die verschiedenen Theile derselben unter einander zu verbinden, sie durch unvorhergesehene Begegnisse zu beschleunigen oder aufzuhalten.

Oft

Oft intereſſiert er bloſs durch die Erzählung der Thatſache und die Lebhaftigkeit des Dialogs, ein ander mahl durch die Stärke des Styls, oder das Schrecken des Anblicks. Die Einheit der Handlung und Zeit ſcheint er für weſentlich, die des Ortes für weniger nothwendig gehalten zu haben.

Der Chor ſingt bei ihm nicht bloſs; er nimmt Theil an allem; iſt die Stütze der Unglücklichen, der Rathgeber der Könige, der Schrecken der Tyrannen, der Vertraute von Allen; oft nimmt er die ganze Handlung hindurch an ihr Theil.

Die Perſonen ſeiner Stücke ſind ſtarke, über die Furcht erhabene Seelen, die ſich ganz dem Vaterlande widmen, und unerſättlich nach Ruhm und Schlachten ſind. Durch die Vorbildung derſelben wollte er die Griechen zu unerſchütterlichen Vertheidigern des Vaterlandes bilden, denn er ſchrieb ſeine Stücke zur Zeit des Perſiſchen Krieges. Von Liebe und ſanftern Empfindungen findet man bei ihm keine Spur: er wollte nur Schrecken und Bewunderung erregen.

Seine Diction iſt neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und zu ſtark, um ſich der Eleganz, Harmonie und Correctheit zu unterwerfen, iſt im Allgemeinen edel und erhaben, bisweilen übertrieben groſs, und nach dem Urtheile Qvintilians bis zum Schwülſtigen prächtig, unverſtändlich und durch unedele Gleichniſſe und kindiſche Wortſpiele beleidigend. Welches letztere wahrſcheinlich ſeinen Grund darin hat, daſs man noch der poſſenhaften und witzelnden Darſtellungen des T h e s p i s und P h r y n i c h u s gewohnt war. Es iſt alſo nicht ihm zuzuſchreiben.

Sprechen aber ſeine Helden muthig, furchtlos, kühn und ſtark, ſo höret man, daſs der Dichter aus ſeiner Seele ſpricht, denn er hatte in der Schlacht zu Marathon, Salamis und Platea die rühmlichſten Beweiſe von unerſchütterlicher Tapferkeit gegeben.

Er wurde fälſchlich angeklagt, in einem ſeiner Stücke die Eleuſiniſchen Geheimniſſe offenbahret zu haben, und entging deſswegen kaum der Wuth eines fanatiſchen Volkes. Da aber hierbei nichts als ſein Leben in Gefahr war, ſo verzieh er den Athenienſern; als er aber ſchlechtere Stücke krönen ſahe, verlieſs er ſein Vaterland, und begab ſich nach Sicilien, wo ihn der König Hiero ſehr rühmlich aufnahm, und wo er auch ſtarb. In der Grabſchrift, die er ſich ſelbſt ſetzte, denket er ſeines dichteriſchen Ruhmes nicht, ſondern rühmt ſich bloſs deſs, daſs er in der

Marathonischen Schlacht sein Vaterland muthig vertheidiget habe. *G.*

Aesthetik.

Unerachtet man nicht sagen kann, dass die Philosophen des Alterthums die Empfindungen des Schönen ganz vernachlässigt haben, unerachtet man vielmehr zugestehen muss, dass Plato, Aristoteles, Dionysius von Halikarnass, Longin, Cicero, Qvintilian u. a. die feinsten und fruchtbarsten Bemerkungen über das Schöne der Natur und Kunst aufgestellt haben; so ist dennoch gewiss, dass es eines von den ausgezeichnetesten Verdiensten der neuern Philosophie ist, eine auf festen Grundsätzen beruhende allgemeine Theorie des Schönen versucht zu haben; eine Idee, von welcher man in der That in den Schriftstellern der ältern Weltweisen, höchstens kaum etwas mehr als flüchtige Ahndungen antrifft.

Alexander Baumgarten, ein scharfsinniger Nachfolger des berühmten Wolf, unternahm es zu erst, eine Vernunftwissenschaft des Schönen zu entwerfen, welcher er den Nahmen Aesthetik gab. So wie er, nach Wolf den Grund aller angenehmen Empfindung in die undeutliche Erkenntniss der Vollkommenheit setzte, nahm er sinnlich vollkommene Erkenntniss als das Wesen aller Schönheit an, und behandelte in dem theoretischen Theile seines Werkes, welchen allein er geliefert, alle Arten der sinnlich vollkommenen Erkenntniss, als des Schönen. Den praktischen Theil blieb er schuldig, und würde auch vielleicht bei der Eingeschränktheit seiner Kunstkenntniss mit demselben nichts vorzügliches geliefert haben.

Nach Baumgarten machten sich vorzüglich Meyer, Riedel, Schlegel, Mendelssohn, Sulzer, Eberhard, Garve, Engel, Blankenburg u. A. um die Aesthetik verdient. So wie Kant in allen Theilen der Philosophie Revolutionen bewirkte, bereitete er auch durch seine Kritik der ästhetischen Urtheilskraft der Geschmacksphilosophie eine gänzliche Umbildung vor.

Nach den Begriffen, welche Kant von dem Schönen und dem Geschmacke giebt, (S. die Art. Schön, Geschmack, Urtheilskraft;) können Geschmacksurtheile durch Beweisgründe gar nicht bestimmbar sein, vielmehr hängt der Bestimmungsgrund eines jeden von der Reflexion des Subjects über seinen eignen Zustand, der Lust oder Unlust ab, mit Ausschlagung aller Vorschriften und Regeln. Keine Philosophie kann also nach diesem Weltweisen Prinzipien des Geschmacks in dem Sinne auf-

stellen,

ſtellen, daſs darunter Grundſätze gemeint ſeien, unter die man den Begrif eines Gegenſtandes ordnen könne, um ſchluſsmäſig herauszubringen, daſs er ſchön ſei. Allein allerdings ſollen die Aeſthetiker nach ihm über die Erkenntniſsvermögen und ihr Geſchäfte in den Geſchmacksurtheilen Nachforſchung thun, und die wechſelſeitige ſubiective Zweckmäſsigkeit, deren Form in einer gegebenen Vorſtellung die Schönheit des Gegenſtandes derſelben iſt, in Beiſpielen auseinander ſetzen.

Es giebt alſo nach Kant eine Kritik des Geſchmacks, als die Kunſt oder Wiſſenſchaft des wechſelſeitigen Verhältniſſes des Verſtandes und der Einbildungskraft zu einander in der gegebenen Vorſtellung, mithin die Einhelligkeit oder Miſshelligkeit derſelben unter Regeln zu bringen, und ſie in Anſehung ihrer Bedingungen zu beſtimmen. Die Kritik des Geſchmacks iſt Wiſſenſchaft, wenn ſie die Möglichkeit einer ſolchen Beurtheilung von der Natur iener Vermögen als Erkenntniſsvermögen ableitet, das ſubiective Prinzip entwickelt, welches unſre Urtheilskraft bei Urtheilen über das Schöne befolgt, und es als ein ihr urſprünglich eignes rechtfertigt. Als Kunſt ſucht die Kritik des Geſchmacks bloſs die pſychologiſchen empiriſchen Regeln, nach denen der Geſchmack wirklich verfährt, auf die Beurtheilung ſeiner Gegenſtände anzuwenden, und kritiſiert die Producte der Kunſt, ſo wie ſie, als Wiſſenſchaft, das Vermögen des Geſchmacks ſelbſt kritiſiert. Die Kritik des Geſchmacks, als Kunſt, ſetzt eine ausgebreitete Kenntniſs der Pſychologie, und ein tiefes Studium der Natur der Künſte und ihrer klaſſiſchen Werke voraus.

Der Artikel: Theorie der ſchönen Kunſt wird einen neuen Plan enthalten, die Philoſophie über den Kunſtgeſchmack zu behandeln. *H.*

Aeſthetiſch.

Man nimmt das Wort Aeſthetiſch in einem weitern und einem engern Sinne; im weitern bezeichnet es im Allgemeinen die Fähigkeit einer Form, das Gefühl zu rühren, und zugleich zu intereſſieren; im engern bezeichnet es die Fähigkeit einer Form, durch ſich ſelbſt Vergnügen zu erregen, und iſt ſynonymiſch mit Schön. Das aeſthetiſch Intereſſante eines Gegenſtandes oder Gedankens, iſt unabhängig von der Beziehung auf moraliſche Güte, es wird aber unſtreitig durch Beimiſchung des moraliſchen Intereſſes erhöht.

Werke des Styls sind aesthetisch, im weitern Sinne, wenn die Darstellung der Gedanken zugleich die höhern und niedern Erkenntnisskräfte harmonisch beschäftigt, im engern Sinne, wenn die Form der versinnlichten Darstellung ihrer selbst wegen gefällt. S. die Art. Bildlich, Figur, sinnliche Rede. *H.*

Aetzen. Aetzkunst.

Die Kunst, vermittelst einer so genannten Radiernadel, und des Scheide- oder Aetz-Wassers eine Zeichnung auf eine Kupfertafel zu bringen, von welcher sie sodann vermittelst der Presse zu wiederhohlten Mahlen auf Papier übergetragen werden kann.

Man überzieht eine fein polierte kupferne Platte mit einem gewissen Firniss, oder dem sogenannten Radiergrunde, den man am besten mit Wachsruss anlaufen lässt, und auf welchen man die Zeichnung durchzeichnet. Nach dieser Zeichnung wird der Radiergrund bis auf das Kupfer mit einer scharfen Radiernadel aufgerissen, auch wohl etwas in das Kupfer hineingeritzt. Da nicht alle Gegenstände der Zeichnung von einer und derselben Natur sind, und also auch schon in Rücksicht der Stärke oder Schwäche der Striche eine verhältnissmässige Verschiedenheit erfordern, so muss man sich nothwendig verschiedener stärkerer und schwächerer Nadeln bedienen.

Sind die Schraffierungen nach aller Mannigfaltigkeit, welche die Natur der Gegenstände erfordert, und über die man unter dem Artikel Gravieren das nothwendigste finden wird, vollendet, so ziehet man rings um die Kupfertafel herum einen erhabenen Rand von Wachs, und giesset das Scheidewasser darauf, welches nach Beschaffenheit der grössern oder mindern Stärke desselben, der Kälte oder Wärme der Luft, die in dem Zimmer des Künstlers ist, mehr oder weniger Zeit braucht, um sich gehörig tief einzufressen. Das Wasser muss auf schwachen Stellen nothwendiger Weise kürzere Zeit fressen, als auf starken; um dieses zu bewerkstelligen, überstreicht man die erstern, nachdem das Wasser eine kurze Zeit auf denselben operiert hat, mit Spickfirniss und Russ vermischt, und giesset dann auf die ganze Tafel wieder Scheidewasser, welches seine Wirkung nun nur auf die Stellen ausübt, welche stärker werden sollen.

Da es nicht der Zweck dieses Wörterbuches ist, alle mechanischen Handgriffe der zeichnenden und bildenden Künste zu lehren, so können wir um desto mehr zu einer kurzen historischen Notiz von der Aetzkunst übergehen, da

da wir gesonnen sind, das Aesthetische derselben unter dem gemeinschaftlichen Artikel Gravieren zu betrachten.

Dafs die Aetzkunst eine spätere Erfindung ist, als die Kunst mit dem Grabstichel zu gravieren, ist keinem Zweifel unterworfen, allein die Geschichte der Künstler giebt uns keine zuverlässige Nachricht von dem Erfinder derselben. Gewöhnlich giebt man Albrecht Dürer dafür aus; aber jedoch ohne diese Angabe zu verbürgen. Vielmehr scheint daraus zu erhellen, dafs diese Kunst schon da war, als er sich ihrer zu bedienen anfing. Ist dieses richtig, so würde für Andreas Mantegna, der 1451 zu Mantua gebohren wurde, die meiste Wahrscheinlichkeit vorhanden sein, denn man sahe, nach dem Urtheile verschiedener Kenner der Kunst, in seinen Werken doch wenigstens einen Anfang der Leichtigkeit in der Ausführung, welche man, da die Gravur zu seiner Zeit eine noch so neue Erfindung war, mit dem Grabstichel zu liefern kaum im Stande gewesen wäre. *G.*

Affect.

(*Schauspielkunst.*)

„Jede lebhaftere Wirksamkeit der Seele, die eben „ihrer Lebhaftigkeit wegen mit einem merklichen Grade „von Vergnügen oder Misvergnügen verbunden ist."

Je wichtiger die Darstellung der Affecten durch den mündlichen Vortrag und die Gebehrden für die Declamation und Mimik ist, desto nothwendiger ist es, durch eine gründliche Erörterung dieses Puncts, den Vorurtheilen und irrigen Meinungen zu begegnen, durch welche sich Künstler und Kenner noch immer hierüber täuschen lassen.

Die Lehre von den Affecten scheint bei dem ersten Anblick so vielumfassend und verwickelt, die Menge der einzelnen, leidenschaftlichen Seelenbewegungen so grofs und unübersehbar, dafs diejenigen, welche bei dem ersten Gedanken stehen zu bleiben gewohnt sind, sich hier in einer endlosen Gegend zu befinden glauben, welche zu ermessen und zu bezeichnen die Kräfte, wo nicht der menschlichen Natur, doch gewifs die ihrigen, weit übersteige. Schon die erste vorläufige Idee, welche sich die meisten von dem Studium der Affecten machen, trägt also dazu bei, den allgemeinen Irrthum von der Unzulänglichkeit des Verstandes und der Untrüglichkeit des Gefühls, als der einzigen sichern Führerin, in Rücksicht auf diesen Punct bilden zu helfen. Allein bei einem fortgesetzten Nachdenken wird man gar bald gewahr, dafs der grofsen Mannig-

faltigkeit der lebhaften Gemüthsbewegungen ungeachtet, fich dennoch eine kleine Anzahl einfacher Affecten beftimmen und befchreiben laffe, von denen die meiften vorkommenden Leidenfchaften blofse Mifchungen find, und auf welche die Theorie der gefammten Leidenfchaften, als auf einen fichern Grund gebaut werden kann.

Von diefen einfachen Affecten giebt Herr Engel folgende fehr fafsliche Ueberficht. Die Wirkfamkeit der Seele bei dem Affect befteht entweder im Anfchauen deffen, was ift, oder im Streben nach dem, was man möchte. Die letztere Art der Wirkfamkeit wird Begierde genannt.

Die Affecten, welche im Anfchauen beftehen, find: die Bewunderung und das Lachen, für den Verftand; die Freude, das ruhige Selbftgefallen, die moralifche Sympathie, die Verehrung, die Liebe, alles angenehme — die Verachtung, die Schaam (deren Urfache blofs Herabwürdigung im Urtheil ift, ftatt dafs die folgenden ein wirkliches Uebel zum Gegenftand haben) die Furcht, das Aergernifs oder der Unwille über eine empfangene Beleidigung, der Verdrufs, welcher, fobald man ein moralifches Wefen als Urfache feines unglücklichen Zuftandes erkennt, Hafs wird, ohne jedoch das Gebehrdenfpiel wefentlich zu verändern, (welche drei Affecten im Grunde ftumme, vielleicht auch nur dunkel empfundene Begierden, entweder anzugreifen, oder fich loszureiffen find) die Schwermuth, das Leiden — insgefammt unangenehme Leidenfchaften des Herzens.

Was die zweite Art der Affecten, die eigentlich fogenannte Begierde betrifft, fo ift nach dem Vorigen, der Abfcheu, welchen man jener gewöhnlich entgegenfetzt, fchon in derfelben begriffen; auch er ftrebt aus der jetzigen Lage in eine beffere. Wir haben demnach eine zwiefache Art der Begierde zu unterfcheiden: die eine fucht Vereinigung mit einem Gute; die andere Trennung von einem Uebel. Diefe letztere ift wieder zwiefach: denn wir fuchen entweder uns oder das Uebel zu entfernen. Diefem zu Folge ift es am bequemften, fogleich dreierlei Arten von Begierde feftzufetzen: die Genufsbegierde, welcher man, nach ihren verfchiedenen Gegenftänden, verfchiedene Namen geben kann, die Rettungsbegierde, welche fich bei der Furcht und dem Schrecken äuffert, ohne jedoch als der einzige Beftandtheil diefer Leidenfchaften angefehen werden zu können, und die Begierde nach Wegräumung, welche fich ftets unter der Geftalt des Zorns zeigt.

Dem

Dem Sprachgebrauche zu Folge scheinen zwar noch viele andre Affecten unter die einfachen zu gehören, welche dieses jedoch im Grunde bloss dem Namen nach sind, da sie bloss aus Mischungen von jenen bestehen. Hieher gehören die Affecten der Hoffnung, des Mitleids, des Argwohns, des Neids, der Schadenfreude, der Gnade. Bei dem Ausdruck dieser und der übrigen zusammengesetzten Leidenschaften kömmt es bloss darauf an, dass man, nach dem man sich des wahren Ausdrucks der einfachen bemeistert hat, nicht bloss die Zusammensetzung überhaupt, sondern die Art derselben in dem besondern Falle im Auge habe, um genau zu bestimmen, welcher Affect der herrschende, welcher der untergeordnete sei, und in welchem Grade dieses Verhältniss zwischen beiden statt finde.

Die Grenzen dieses Werks erlauben es nicht, die angeführten Affecten in Rücksicht auf ihren Ausdruck durch den mündlichen Vortrag und die Gebehrden einzeln durchzugehen; ich muss mich daher begnügen, im Allgemeinen die Gesetze und die Art ihres declamatorischen und mimischen Ausdrucks anzuführen, und in Rücksicht auf das weitere, auf die bekannten Werke von Engel und von Götz und auf den unlängst in Hamburg erschienenen Grundriss der körperlichen Beredsamkeit zu verweisen.

Es lassen sich vorzüglich drei Gesetze bemerken, nach welchen sich die Affecten durch die Stimme und die Gesten äussern. 1) Einige Modificationen der Stimme und des Körpers sind unwillkührliche Erscheinungen, die wir zum Theil als physische Wirkungen der innern Gemüthsbewegungen erklären können, zum Theil aber nur als Zeichen begreiffen, welche die Natur mit den innern Leidenschaften verknüpft hat. Zu den erstern gehört z. B. der kurze Athem nach heftiger Bewegung, zu den letztern die Erschütterung des Zwerchfells bei lächerlichen, das Fliessen der Thränen bei traurigen Ideen. 2) Andre leidenschaftliche Töne und Gebehrden mahlen die Fassung, die Veränderungen der Seele; wir wollen sie, nach Herrn Engel, die analogen nennen. Von dieser Art die unruhigen, ungleichen, zuckenden Bewegungen, der kurze, schnelle Athem, das Stammeln und Stottern, die hohen, schneidenden Töne (denn mit jemehr Schnelligkeit eine Leidenschaft ihre Gedanken entwickelt, desto mehr steigt auch ihre Stimme in die Höhe) des Zorns. Diese analogen Töne und Gebehrden haben ihren Grund in dem Triebe der Seele, unsinnliche Ideen auf sinnliche zurückzuführen, und also auch ihre eignen lebhafteren unsinnlichen Wirkungen durch ähnliche sinnliche nachzubilden. Der zweite

Grund, welchen Herr Engel für dieselben anführt: die Communication zwischen den beiden Regionen der klaren und dunkeln Ideen, die einander wechselseitig zu lenken und zu modificieren pflegen, scheint mir nicht sowohl auf das Allgemeine der verschiedenen leidenschaftlichen Töne, als vielmehr auf die besondern Modificationen derselben, nach Maasgabe der verschiedenen Situationen und Charaktere, Beziehung zu haben. 3) Noch andre Töne und Gesten der Affecten sind absichtlich; freiwillige Handlungen, aus welchen die Triebe der Seele, zu deren Befriedigung sie als Mittel dienen, ersichtlich sind; z. B. der feste, angreifende Stand des Zorns, das Dämpfen und Anhalten der Stimme, wenn man einen Zornigen besänftigen will. — Ueber diese Gesetze, nach welchen der äussere Ausdruck der Leidenschaften erfolgt, muss man jedoch noch zweierlei bemerken: erstlich, dass gröstentheils Modificationen der Stimme und der Gebehrden aus diesen verschiedenen Gesetzen zu gleicher Zeit beisammen erscheinen; zweitens, dass man sich bei gewissen Ausdrücken nicht selten in Verlegenheit befinde, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andern Gesetze herleiten solle. So läst sich z. B. das Erblassen sowohl zu den physiologischen (wie Herr Engel die erste Klasse von Ausdrücken nennt) als zu den analogen, und auch eben sowohl zu den absichtlichen Ausdrücken rechnen: zu den ersten, als eine blosse Veränderung im Blute, zu den zweiten, wie fern das Zurücktreten des Bluts der Seelenfassung, wo der Mensch vor sich selbst, seiner Unvollkommenheit oder einer Gefahr zurückbebt, analog ist, und zu den dritten, weil die Seele, bei heftigen Anwandelungen der Furcht, wie äusserlich den ganzen Körper, eben auch so Blut und Säfte retten zu wollen scheint.

Den andern Punct, die Art des äusserlichen Ausdrucks der Affecten anlangend, so äussert sich dieser Ausdruck in der Declamation, 1) durch den Ton, und 2) durch den Rhythmus. Die Stärke und Schwäche, welche man noch hinzuzusetzen pflegt, scheint als bleibender Zug des Affects, schon in dem dem Affect zukommenden Tone zu liegen. Jede Empfindung hat ihren eignen Ton, welcher ihr Wesen mahlt, und ihren eignen Gang, ihren Rhythmus, welcher den Grad ihrer Wirkung in Rücksicht auf Langsamkeit und Schnelligkeit bezeichnet. Aber der Affect bleibt sich nicht immer gleich, er läst nicht selten nach, steigt aber auch oft zu einem höhern Grade empor. Dieses Steigen des Affects drückt die Declamation aus: 1) durch grössere Vollendung des

dem

dem Affect zukommenden Tons, welche zugleich den höhern Grad der demfelben eignen Stärke oder Schwäche enthält, 2) durch die gröfsere Vollendung feines Rhythmus. Je höher die Freude anfchwillt, defto mehr vollenden und verftärken fich ihre fchönen Töne, defto muntrer und rafcher hüpft fie hin. In der Mimik fpricht der Affect durch den ganzen Körper, nicht blofs durch diefes oder jenes Glied, obgleich in einigen Gliedern, gegen andre gerechnet, der Ausdruck nicht felten zu fchwach ift, als dafs er leicht bemerkt werden könnte. Vorzüglich ift, als Spiegel der Affecten, das Geficht merkwürdig, deffen fprechendfte Theile Auge, Augenbraune, Stirne, Mund und Nafe find. Nur mufs man bei dem Ausdrucke der Leidenfchaften durch das Geficht ftets die Bemerkung im Auge haben, dafs fich gewiffe Leidenfchaften ganz vorzüglich in dem einen Theile deffelben zeichnen, während der andere für den Ausdruck andrer beftimmt ift. Diefe Befchaffenheit des Gefichts macht es möglich, mehrere Verbindungen der Affecten durch daffelbe auf das kenntlichfte darzuftellen. Reine Verachtung oder Geringfchätzung äuffert fich vorzüglich in dem untern Theile des Gefichts; foll aber mitleidige Verachtung ausgedrückt werden, fo kann man mit jenem Ausdruck fehr wohl den des Mitleidens verbinden, welcher mehr in dem obern Theile liegt.

Es ift aber nicht hinreichend, die Affecten einzeln durch die Stimme und die Gebehrden darftellen zu können; fondern man mufs fich auch bemühen, diefelben in ihren Uebergängen und Verbindungen zu zeichnen. Die Gebehrdenkunft befitzt hierin vor der Declamation den Vorzug, dafs fie alle Uebergänge der Empfindungen durch Bewegungen ausdrücken kann, dahingegen die Declamation, einige abgebrochene Töne und die Verfchmelzung verfchiedener in einen einzigen ausgenommen, fich zu diefem Zwecke öfters blofs der Paufen bedienen kann. Jemehr diefe Darftellung der Uebergänge zur Wahrheit und Täufchung beiträgt, und je mehr fie gewöhnlich vernachläffigt zu werden pflegt, defto gröfser ift das Verdienft, das fich Herr Engel, durch die meifterhafte Auseinanderfetzung diefes Puncts, im zweiten Theile feines klaffifchen Werks, um die Kunft des Vortrags erworben hat. Man wird nie finden, dafs ein ganz entfchiedener einfacher Affect plötzlich entftünde, fondern das Herz mufs nothwendig erft durch einen Zuftand der Verwirrung hindurch, fo wie es umgekehrt auch nur durch ein allmähliges Sinken der Empfindung, wieder aus dem Affect, wieder in Ruhe übergehen kann.

Was die Verbindung mehrerer leidenſchaftlichen Bewegungen betrifft, ſo ſind dieſe entweder einartig, oder verſchiedenartig. Sind ſie das erſtere, ſo liegt der ganze Unterſchied zwiſchen ihnen bloſs in Stärke und Schwäche; und die möglichen Arten ihrer Verbindung ſind: Anſchwellen und Abnehmen. Eben ſo, wie von niedern zu höhern Graden, geht man aus Affecten des Anſchauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieſer Uebergang iſt im Grunde nichts, als Wachsthum durch Grade, als Stufenfolge. Bei dem Uebergange aus einem verſchiedenartigen Seelenzuſtande in den andern kömmt es darauf an, ob dieſe Affecten verwandte oder entfernte ſind, das heiſst, ob ſie in Rückſicht auf ihren Ideengang Aehnlichkeit haben oder nicht; eine Aehnlichkeit, die in mehr als einer Beziehung ſtatt findet, da der Ideengang nicht bloſs ſchnell oder langſam, ſondern auch feſt oder leiſe, gebunden oder abgeſetzt, gleich oder ungleich iſt. Die Folge der verwandten Affecten, wenn ſie nicht völlig einerlei Ideengang haben, iſt ebenfalls weiter nichts, als eine allmählige unmerkliche Erhöhung oder Abnahme, ſei es der Geſchwindigkeit, oder der Fülle, oder der Feſtigkeit, oder der Gleichheit des Ideenganges, oder auch mehrerer dieſer Eigenſchaften zugleich. Entfernte Affecten hingegen können nie auf einander folgen, ohne daſs vorher ein Schwanken, ein Taumeln, ein Ringen der Seele zwiſchen den beiden unverträglichen Empfindungen, welches noch nach dem Grade der Entfernung dieſer Affecten, bald gröſser bald kleiner iſt, ſichtbar werde.

Nach dieſen Erörterungen würde es überflüſsig ſein, auch nur noch ein Wort über die Möglichkeit einer Theorie der Darſtellung der Affecten durch die Declamation und Mimik hinzuzuſetzen. Gleichwohl hört man ungeachtet der glücklichen Bemühungen, mit welchen man dieſen Zweig der Kunſt in den neuern Zeiten zu bearbeiten angefangen hat, noch immer allenthalben die Allmacht des Feuers und der Routine in einem Tone rühmen, welcher keinen Zweifel übrig läſst, daſs man die Theorie der Affecten bloſs nützlich für den Philoſophen, für den Künſtler hingegen überflüſsig, wo nicht gar ſchädlich glaube. Es iſt in der That eine merkwürdige Erſcheinung, daſs während die andern Künſtler alle erſt nach jahrelangen Vorbereitungen und Studien, und ſelbſt dann noch mit Schüchternheit es wagen, Kunſtwerke vor das Auge des Publicums zu führen, der Schauſpieler allein, ohne auch nur vorher die geringſte Schule gehabt zu haben, auf einmal, wie Minerva aus Jupiters Haupte, vollendet hervor-

hervorspringt. Und ist er ja noch so bescheiden, im Anfange seiner theatralischen Laufbahn, sich einiger Mängel schuldig zu finden, so hält er sich doch schon im voraus versichert, daſs nur noch einige Routine hinzukommen dürfe, „um ihn zu dem vollkommensten Schauspieler zu bilden.“ Ich möchte lieber sagen: „um ihn völlig zu verderben;“ denn nothwendig müssen durch die Routine die Fehler, welche er, als er auf gut Glück aufzutreten anfing, unvermeidlich an sich haben musste, zu festen, eingewurzelten Gewohnheiten werden. Ob die Routine dem Schauspieler nützlich oder schädlich werde, dieses hängt ganz allein davon ab, ob sein Spiel gleich anfangs richtig oder fehlerhaft ist. Und da kein Unparteiischer diese Behauptung je in Zweifel ziehen wird, so ist es klar, daſs der Schauspieler in seinen ersten Versuchen — mit denen er jedoch das Publicum zu verschonen, discret genug sein sollte — in Rücksicht auf jeden Ton, jede Bewegung, mit der nehmlichen Genauigkeit und Strenge gegen sich verfahren müsse, mit welcher ein junger Zeichner bei der Erlernung der ersten Linien verfährt. Man wird einwenden, daſs es bei dem Zeichner ein ganz anderer Fall sei, da dieser gewisse Figuren ausser sich abbilde, wozu nothwendig viel Genauigkeit und Fleiſs erfordert wird, um es auf die richtige Art zu thun, während der Schauspieler alle Veränderungen bloſs aus sich selbst hervorbringe, wozu weiter nichts nöthig sei, als daſs er sich jedesmal in Feuer zu setzen wisse. Allein ausser dem Studium und der Cultur seiner Organe und seines Körpers, welche den Einwirkungen der Seele nicht bei jedem gleich befriedigend gehorchen, so ist selbst dieses, daſs man sich in das gehörige Feuer — in die Empfindungen Anderer — zu setzen wisse (welches allerdings zu Hervorbringung wahrer leidenschaftlicher Töne und Bewegungen nöthig ist) eine Sache, welche, so sehr sie auch den Schein der Leichtigkeit hat, dennoch die feinste Beobachtung, eine rastlose Aufmerksamkeit, und — um es darin zur Fertigkeit zu bringen — eine lange Uebung erfordert. Daſs ich durch diese Behauptung nicht etwa einer an sich leichten Sache bloſs den Anstrich von Schwierigkeit zu geben suche, kann man mit leichter Mühe daraus abnehmen, daſs so viele Schauspieler, welche doch alle Kräfte der Natur aufzubiethen scheinen, ganz Feuer zu werden, uns dennoch nur selten mehr als unbestimmte und zwecklose Ausbrüche der Leidenschaft zeigen, während ihnen die wahren darzustellenden Affecten mit ihren oft höchst interessanten Schattierungen ganz entwischen. Ueberhaupt pflegt man sich von dem dem Schauspieler nöthigen Feuer und

und von dem Mitgefühl der darzustellenden Empfindungen die sonderbarsten Begriffe zu bilden, deren so nöthige Berichtigung wir in den Artikeln Ausdruck und Declamation absichtlich versucht haben.

Eigentlich kömmt es bei der Darstellung der Affecten auf dem Theater vorzüglich auf zweierlei an: 1) daſs man die verschiedenen Töne und Gesten der Affecten richtig und wahr darzustellen vermögend sei; 2) daſs man diese Töne jedesmal an ihrer eigentlichen Stelle zu gebrauchen wisse. Ueber den zweiten Punct werden wir in dem Artikel Ausdruck sprechen; und es ist nur der erste, in Beziehung auf welchen wir uns noch folgende Bemerkungen erlauben. Erstlich: Nicht alle Menschen scheinen für alle Leidenschaften empfänglich zu sein; der junge Künstler muſs sich daher vor allen Dingen prüfen, in welche Leidenschaften er sich mit Lebhaftigkeit zu versetzen vermag. Zweitens: Nicht alle Menschen haben Organe und einen Körper, welche einen treuen Spiegel ihrer Seelenbewegungen abgeben, so daſs sie diese oder jene Leidenschaft, so stark sie dieselbe auch selbst empfinden mögen, andern durch dieses Medium anschaulich zu machen unfähig sind. Der junge Künstler muſs daher in dieser Rücksicht auch seinen Körper studieren. Drittens: Das sogenannte Mitgefühl einer Leidenschaft, oder richtiger, die lebhafte Vorstellung derselben versetzt die Seele mechanisch in eine analoge Stimmung, in welcher sie die Töne und Gesten dieser Leidenschaft nachbildet. Je lebhafter diese Vorstellung ist, desto lebhafter und täuschender ist also auch der äussere Ausdruck derselben. Und so wie man nur durch öftere Uebung die Fertigkeit erlangt, mit Leichtigkeit solche lebhafte Vorstellungen in sich zu erwecken, so erlangen diese Vorstellungen selbst, ebenfalls bloſs durch Uebung, den gehörigen Grad der Lebhaftigkeit, vermöge dessen sie sich in alle Organe des Körpers ergieſsen, und die vollständige Darstellung der vorgestellten Affecten bewirken. Viertens: Da aber die meisten Menschen selbst bei den glücklichsten Organen, sich durch ihren Stand oder sonst durch Gewohnheit, gewisse Bewegungen eigen gemacht haben, welche, ohne daſs sie es oft selbst wissen, überall zum Vorschein kommen, gleichwohl aber mit der darzustellenden Leidenschaft oft im Widerspruche stehen, so ist es nicht genug, daſs sich der Künstler bloſs auf die Lebhaftigkeit seiner Ideen verlasse, sondern er muſs auch den wahren äussern Ausdruck der Affecten studieren, und mit dem seinigen zusammenhalten. Fünftens: Eben so wenig darf die jedesmalige Rücksicht auf die Nation, das Alter, den Stand,

den

den Charakter der darzustellenden Person vernachlässigt werden; denn der Schauspieler stellt nicht seine eignen Affecten, sondern die Leidenschaften anderer dar. Sechstens: Auf dem Theater selbst kann der Schauspieler durch die richtige Beurtheilung, in welcher Entfernung von den Zuschauern gewisse Töne und Bewegungen am besten wirken, in welcher Ansicht, ob in gerader oder im Durchschnitt, gewisse Gesten am besten erscheinen, oft unglaubliche Wirkung hervorbringen. *L.*

Affettuoso.

(*Musik.*)

Bezeichnet eine mittlere Bewegung zwischen Andante und Adagio, und beim Gesange einen gefühlvollen und sanften Ausdruck. *B.*

Akustik.

(*Musik.*)

Ist die Lehre oder Theorie der Töne, und kömmt von einem griechischen Worte her, welches hören bedeutet. Die Akustik macht daher denjenigen Theil der theoretischen Musik aus, welcher die Gründe des Wohlgefallens an Harmonie und Gesang, und die Verhältnisse aller Intervallen sowohl, als die Eigenschaften der Schwingungen bestimmen und angeben soll. *B.*

Alcäus.

Blühte in der 44. Olympiade, sechs hundert Jahr vor unserer Zeitrechnung, und war ein Zeitgenosse und Landsmann der berühmten Lesbischen Dichterin Sappho.

Er war von unruhigem und stürmischem Temperamente, und schien sich ganz dem Kriegsdienste zu widmen. Als er aber unter dem Pittacus gegen die Athenienser mit zu Felde zog, und nach seinem eigenen Ausdrucke (Strabo B. 13. S. 412.) in einer Schlacht übel empfangen wurde, warf er seine Waffen weg, und suchte sich durch die Flucht zu retten. In Mitylene, seiner Vaterstadt, rissen zu seiner Zeit mehrere die Oberherrschaft an sich; Alcäus, der selbst von dem Verdachte nicht frei war, nach ihr zu streben, verfolgte mehrere, unter ihnen den Myrsilus, Mega-

Megalagyrus, Pittacus, mit den bitterſten Gedichten. Pittacus verbannte ihn aus Mitylene; er kam an der Spitze der übrigen Verbannten zurück, und fiel ſeinem Nebenbuhler in die Hände, der ihm groſsmüthig verzieh. — Die Quelle ſeines Haſſes gegen die Tyrannen, war alſo nicht ſo ganz rein, als es Sulzer aus einer Stelle des Qvinctilian ahndet.

Als ihm nun alle Plane auf die Oberherrſchaft miſslungen waren, ſuchte er ſich durch Liebe und Wein zu tröſten, die er auch in ſeinen Liedern beſang. Aber ſo feurig auch ſein Charakter war, ſo ſehr er auch die Sappho liebte, ſo muſste er ſich doch, nach einer Stelle beim Athenäus, erſt durch übermäſsigen Genuſs des Weines zu Liedern begeiſtern. Nun aber ſang er mit einem Feuer, mit einem Enthuſiasmus, der ihn Horazens wärmſten Lobes und der allgemeinen Bewunderung würdig machte: und auch in dieſer Trunkenheit beleidigte er die Sitten nicht. Seine Sprache ſtand mit dem Stoffe immer im genauſten Verhältniſſe; er verband Sanftheit mit Stärke, Reichthum mit Beſtimmtheit und Deutlichkeit; und man ſahe, nach Qvinctilians Urtheile, ſelbſt in ſeinen Trink- und Liebesliedern einen erhabenen Geiſt.

Er iſt der Erfinder des Sylbenmaaſses, welches nach ſeinem Namen das Alcäiſche genennet wird, ein Sylbenmaaſs, welches, ob es gleich nur aus zwei verſchiedenen Füſsen beſteht, doch Mannigfaltigkeit genug und einen auſſerordentlichen Wohlklang hat, und welches Horaz unter allen ſeinen Sylbenmaaſsen am meiſten liebte, denn er ſchrieb ſieben und dreiſsig Oden in demſelben. Es iſt folgendes:

◡ — ◡ — ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡

◡ — ◡ — ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Ich ſah den Bacchus! Afterwelt, ſag es nach,

Von fernen Felſen hallte ſein hohes Lied,

Dryaden ſah ich, und mit ſpitzen

Ohren bockfüſsige Faunen lauſchen.

Von den Liedern des Alcäus iſt uns bis auf einige wenige Bruchſtücke nichts übrig geblieben. *G.*

Alexan-

Alexandriner.

(*Dichtkunſt.*)

Sind Verſe, die aus ſechs jambiſchen Füſsen beſtehen, und deren man ſich ehedem bei längern Gedichten anſtatt des Hexameters bediente. Man ſchloſs ſie entweder immer mit der männlichen Endung, oder mit abwechſelnden männlichen und weiblichen Endungen.

◡ — ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Die zauberiſche Kunſt gebiethet den Entſchlüſsen.

Der männliche Vers kann auf zweierlei Art gebauet ſein. Entweder ſo:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ | ◡ — ◡ — ◡ —
Verzweiflung oder Freude hemmt oder jagt das Blut,

oder ſo:

◡ — ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — ◡ —
Umſonſt hält die Vernunft das ſchwache Steuer an.

Die Aufnahme des ungleich ſchönern und mannigfaltigern Hexameters in die deutſche Sprache, hat dieſe Versart gröſstentheils verdrängt. *G.*

Alla breve.

(*Muſik.*)

Dieſes italiäniſche Wort, an deſſen Stelle auch alla Capella gebraucht wird, bezeichnet, wenn es einem Tonſtücke überſchrieben iſt, eine doppelt ſo geſchwinde Bewegung, als ſonſt bei derſelben Art von Noten ſtatt findet, ſo daſs zwei halbe Taktnoten mit der Geſchwindigkeit von zwei Viertelnoten vorgetragen werden. Dieſe Art Tonſtück kömmt bei Kammermuſiken jetzt äuſſerſt ſelten vor. *B.*

Alla ottava.

(*Muſik.*)

Man findet dieſen Ausdruck in Concerten und Sonaten fürs Fortepiano, da er anzeigt, daſs man die nämlichen Töne, über oder unter welchen er angemerkt iſt, auch in der Octave, und alſo entweder eine Octave höher oder tiefer greiffen ſolle. Bei der Violine, wo er ſelten Verdoppelung anzeigt, erſpart er bei hohen Noten die vielen

über das Syſtem aufzuthürmenden Striche. Auſſerdem kommt er häufig in Partituren vor, wenn z. B. die Flöten oder Bratſchen, jene um eine Octave höher, dieſe hingegen um eine Octave tiefer mit den Violinen ſpielen ſollen. *B.*

Alla zoppa.

(*Muſik.*)

Dieſer italiäniſche Ausdruck bezeichnet eine gezwungene Bewegung, welche die Taktttheile ſo trennt, daſs die eine Hälfte zum vorhergehenden, die andre zum folgenden Takt, oder theils auf den Niederſchlag, theils auf den Aufſchlag fällt, wodurch der Accent verändert wird, und die Töne einen ungleichen und gewiſſermaaſsen hinkenden Gang bekommen. Wenn dieſe Worte einem Tonſtücke vorgeſetzt ſind, ſo wird dadurch angedeutet, daſs der nämliche Gang bis ans Ende beibehalten werden ſoll. Die Noten, welche auf dieſe Art zertheilt werden, heiſſen ſynkopierte, rückende, durchſchnittene Noten. *B.*

Allee.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

Als man die Gärten noch als Werke der Baukunſt betrachtete, und ſymmetriſch in Qvartiere und Unterordnungen eintheilte, ſahe man die Alleen als die Straſsen einer Stadt an, und ordnete ſie hauptſächlich nach den Geſetzen der Bequemlichkeit. Abwechſelung, Mannigfaltigkeit, Freiheit, Natürlichkeit durfte man in dieſen Anlagen der Kunſt nicht ſuchen, welche für nichts als ſclaviſche Ordnung Gefühl hatte. Der Spatziergänger wurde durch das ewige Einerlei, durch die beſtändige Anſicht eines Gebäudes, das ſich ihm immer unter einer und derſelben Geſtalt zeigte, durch die oft ſehr lächerliche und immer unnatürliche Form der Bäume und Hecken, nur deſto mehr gepeiniget, je länger die Allee war. Als aber die groſse Reform der Gärten in England begann, ging man in dem Widerwillen gegen die Alleen eben ſo weit, als man vorher in der ausſchweifendſten Liebe zu ihnen gegangen war. Es iſt zwar wahr, die Natur pflanzt keine ſchnurgeraden Alleen; aber die Kunſt handelt thöricht, wenn ſie freiere Alleen da verachtet, wo ſie Vortheil von ihnen ziehen kann; da überdieſs ein Werk der ſchönen Gartenkunſt von ſehr groſsem Umfange ſein muſs,

wenn

wenn es Mannigfaltigkeit, und die Stoffe aller der verschiedenen Eindrücke landschaftlicher Scenen darbiethen, und doch zugleich blofse Natur zu sein scheinen soll. Nur selten bildete in unsern Gegenden die Natur so glücklich, dafs sie einem kleinen Raume Ausdrücke mannigfaltiger Art gab, dafs man alfo, um sie zu bewirken, die Kunst am Ende durchschimmern lassen mufs. Ist man nun einmahl in dieser Nothwendigkeit, so kann man denn doch auch, um schöne An- und Aussichten zu gegewähren, unbekümmert von Alleen Gebrauch machen. Nur werden die Gesetze der Natürlichkeit hierbei verlangen, dafs die Bäume weder in schnurgeraden Linien, noch auch in abgezirkelten, gleichen Fernen gepflanzet werden.

Wer Gefühl für die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Natur in der Farbe, der Form und der Gruppierung der einzelnen Gegenstände hat, wird diese Mannigfaltigkeit, diesen Reichthum auch in der Anlage seiner Alleen nachzuahmen suchen, wird Bäume von verschiedenen Formen, von verschiedener Höhe und Farbe wählen, durch ihre verschiedene Stellung angenehme Gruppen hervorbringen, und auf diese Weise so schön und zauberisch wie die Natur zusammen setzen.

Weifs er von den verschiedenen Farben des Laubes den Gebrauch zu machen, den der Landschaftmahler von den Farben seiner Palette macht, weifs er in der Ahndung der künftigen Form der Bäume und des Gesträuchs sie nach den Gesetzen der Perspective zu stellen, hier gröfsere und zusammengesetztere, und dort kleinere und einfachere Gruppen zu pflanzen, so wird er sowohl durch das verschiedene Hell und Dunkel des Laubes, durch die gröfsere und kleinere Form der einzelnen Bäume, durch stärkern und schwächern Schatten, als auch durch die zufällige Beleuchtung des Tageslichtes, die angenehmsten, täuschendsten Gemählde hervor bringen.

Nach den Zufälligkeiten der natürlichen Beleuchtung glücklich angebrachte Unterbrechungen der Allee, besonders, wenn das Laub der folgenden Baumgruppe von hellerer oder dunklerer Farbe ist, wird die Täuschung des lebendigen Baumgemähldes erhöhen, und eine mäfsige Krümmung am Ende der Allee dem Geiste des Betrachters die Idee von unermefslicher Länge zuführen. *G.*

Allegorie.

(*Aeſthetik.*)

Die allgemeine Philoſophie über die ſchöne Kunſt beantwortet in Beziehung auf die Allegorie folgende Hauptfragen: 1) Was iſt im Allgemeinen die Allegorie, als Werk der ſchönen Kunſt? 2) Worin beſteht im Allgemeinen das Genie für Allegorie der ſchönen Kunſt, wie wirken die Seelenkräfte des Künſtlers bei Erfindung und Ausbildung derſelben? 3) Welches ſind die ächten Gegenſtände für allegoriſche Darſtellung der ſchönen Kunſt? 4) Welche ſind die Hauptvollkommenheiten eines allegoriſchen Werks der ſchönen Kunſt im Allgemeinen.

1.

Die kritiſchen Werke über die Allegorie würden in der That minder lückenhaft, unbeſtimmt und zwecklos ſein, wenn ſie von einem richtigen und feſten Begriffe der Allegorie ausgingen, wiefern ſie Werk ſchöner Kunſt iſt. Die Allegorie, als Werk ſchöner Kunſt, a) iſt von der Allegorie als Figur weſentlich verſchieden, eine Bemerkung, welche vorzüglich die Dichtkunſt betrifft. Die Allegorie als Figur iſt kein Ganzes, ſondern bloſs Theil, nicht *Zweck* des Künſtlers, ſondern bloſs Mittel zum *Zwecke*; die Allegorie, als Werk, iſt ein für ſich beſtehendes Ganzes, iſt *Zweck* des Künſtlers. Die Allegorie als Figur beſitzt nur Vollkommenheit in Beziehung auf das Ganze, zu welchem ſie gehört; die Allegorie als Werk, muſs ohne alle weitere Beziehung in ſich ſelbſt ihre Vollkommenheit haben; b) ſie iſt ferner weſentlich verſchieden vom Sinnbilde. Das Sinnbild bezieht ſich, ſeinem letzten Zwecke nach, auf das Erkenntniſsvermögen, und arbeitet darauf hin, abgezogene Begriffe, allgemeine Wahrheiten anſchaulich und dadurch dem Verſtande evident zu machen. Die Allegorie, als Werk der ſchönen Kunſt, hat einen ganz andern Zweck; die Ideen, welche ſie darſtellt, ſollen freilich anerkannt werden; allein ihr letzter Zweck iſt die Schönheit der Formen und Verſinnlichung an ſich, und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet. Daher kommt es, daſs die Ausführung eines Sinnbildes von der Ausführung einer Allegorie weſentlich verſchieden iſt. Das Sinnbild muſs ſich mit gröſster Präciſion auf die Angabe durchgängig ähnlicher Züge einſchränken, ohne ſich jenen Schmuck und jene reitzenden Zufälligkeiten zu erlauben, welche der Allegorie frei ſtehen, ja zu ihrem Weſen gehören.

ren. Diese drückt einen schwärmerischen Zustand aus, wo die Phantasie alle ihre Schätze aufbiethet, um das Interesse für eine Idee durch eine ihm ganz entsprechende Versinnlichung darzustellen; und sie ist um so vollkommener, je idealischer ihre Formen und Bilder sind, je ein reicheres Spiel von analogen Bildern sie mit der Hauptidee vergesellschaftet. c) Wenn der letzte Zweck der Allegorie, als Werkes schöner Kunst, kein anderer ist, als die Schönheit der Formen und Versinnlichung an sich, und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet, so kann man jene Werke gar nicht zur schönen Kunst rechnen, in denen sich Hafs, Verachtung, Schrecken und ähnliche Leidenschaften durch entsprechende Versinnlichung ausdrücken, und zwar so, dafs diefs Hauptzweck ist. Empfindung des Schönen mufs jederzeit die Hauptwirkung der allegorischen Darstellung im Ganzen sein.

Attribute nennt man in Werken der Allegorie diejenigen Theile oder Nebenstücke einer allegorischen Figur, welche entweder an und für sich die geistige, moralische Bedeutung derselben unmittelbar und vollkommen ausdrücken, oder doch zum vollkommenern und lebhaftern Ausdrucke derselben beitragen. Man kann in Rücksicht dieses Unterschiedes die Attribute in wesentliche und hinzukommende theilen.

Die wesentlichen Attribute bewirken die Anerkennung der allegorischen Figur nach ihrer wahren Bedeutung; einige davon gründen sich auf wirkliche Aehnlichkeit oder Analogie, diese nenne ich die symbolischen, andere blofs auf zufällige Verknüpfung gewisser Bilder mit gewissen Ideen, diese nenne ich die conventionellen. Die Wage der Gerechtigkeit, das Nektargeschirr der Jugend, das heilige Feuer der Keuschheit, als Vestalin, die Schlange und der Spiegel der Klugheit, die Brüste der Natur, der Mohn des Schlafs, der Finger auf dem Munde des Harpokrates, alles dieses sind symbolische Attribute; die Mütze, der Huth der Freiheit, die Schlange der Arzneikunst, die Lilien Frankreichs u. a. sind conventionelle Attribute.

2.

Das Genie zur Allegorie der schönen Kunst ist eine Vereinigung von philosophischen und aesthetischen Talenten. Der allegorische Künstler besitzt ein tiefes Interesse für die Verhältnisse der Menschheit zur Natur, dem Moralgesetze, und der überirdischen Welt, zugleich eine herrschende Fähigkeit, grofse und interessante Gesichtspuncte in jeder dieser Hinsichten zu fassen.

Jeder seiner Stoffe drückt, wenn wir ihn nur recht durchdringen, einen solchen Gesichtspunct aus. Wenn er uns die Gesundheit, den Schlaf, die Stärke, die Jugend mahlerisch darstellt, interessierten ihn da nicht interessante Verhältnisse der Menschheit zu der Natur? Wenn er die Unschuld, die Gerechtigkeit, die Standhaftigkeit schildert, interessieren ihn da nicht grosse Verhältnisse der menschlichen Natur zum moralischen Gesetze? Und was anders, denn Interesse für die Beziehung der Menschheit auf die überirdische Welt, bestimmt ihn zu seinen Dichtungen von Göttern, Zeit und Unsterblichkeit? Allein was ihn zum Künstler macht, diess ist das Talent der Erfindung, der Dichtung von sinnlichen Gestalten zur Darstellung seiner Ideen, mit einem Ausdrucke, welcher seinem Interesse für dieselben vollkommen angemessen ist, und welcher ebendesshalb jederzeit idealisch sein muss.

Sind seine Ideen aus Sphären genommen, welche das Wesentliche der Menschheit angehen, und demnach allgemein interessieren müssen, sind seine Formen mit dem Zauber der Schönheit bezeichnet; so muss in ihm der Drang herrschen, seine geistig-sinnlichen Compositionen darzustellen, und die Entzückung über seine Mitmenschen zu verbreiten, von der er sich selbst gehoben fühlt.

3.

Der Stoff der Allegorie muss jederzeit Ehrfurcht, Bewunderung, Liebe und die damit verwandten Empfindungen als Hauptwirkung erregen. Schönheit muss das Resultat der Darstellung, als solcher, im Ganzen sein. Die Beziehung des Stoffes auf unsre Neigungen muss nahe sein, keiner langen Entwickelungen bedürfen, um anerkannt zu werden, und zu wirken. Es fallen also alle jene Stoffe weg, welche Gemüthsbewegungen des Abscheus zur Hauptwirkung haben; Figuren und Schilderungen dieser Art können nur untergeordnet in einem zusammengesetzten Werke erscheinen, wo die Hauptwirkung durch ihre besondere Wirkung gehoben wird. Die Armuth, mit ihren Attributen, der Geitz, die Betrügerei, mit den ihrigen, können für sich keine Werke schöner Kunst sein, aber sie können als Theile, als Episoden vorkommen. Eben so verweisen wir aus dem Gebiete der schönen Kunst jene Stoffe, welche ein angestrengtes Nachdenken, oder wohl gar Speculation erfordern, um sich lebhaft für sie zu interessieren. Wie mochte sich wohl Sulzer es als möglich denken, dass je ein Künstler die Wiederherstellung der Wissenschaften, das Werk der Reformation, die Entdeckung

deckung der neuen Welt zu zweckmäſsigen Gegenſtänden allegoriſcher Kunſt machen würde!

4.

Die Hauptvollkommenheiten der Allegorie, als ſolcher, betreffen: 1) die Erfindung der Hauptidee; je intereſſanter das Verhältniſs der Menſchheit zur Natur, Moralität, Uebernatur iſt, welches die Idee ausdrückt, und zwar je intereſſanter nach ſeiner Erhabenheit, ſeinem Umfange, ſeiner Liebenswürdigkeit, ſeiner Rührungskraft, ſeiner Ungemeinheit, ſeiner Feinheit, um ſo vollkommener iſt die Idee, ſie ſei nun einfach oder zuſammengeſetzt. 2) Die Bezeichnung der Figuren durch Attribute; je mehr die weſentlichen Attribute durchgängig ſymboliſch, ſelten conventionell ſind, je augenblicklicher durch ſie die Anerkennung der Idee erfolgt, je mehr die hinzukommenden Attribute zur Verſtärkung der Hauptwirkung beitragen, ohne zu ſehr an ſich zu feſſeln, und von den weſentlichen abzuziehen, um ſo vollkommener iſt die Bezeichnung. 3) Den Styl, welcher durchgängig idealiſch ſein muſs. S. die Art. Idealiſch. Styl. Die übrigen Vollkommenheiten ergeben ſich aus dieſen, oder ſind der Allegorie mit andern Gattungen gemein. *H.*

Allegorie.

(*Zeichnende Künſte.*)

Durch die Erfindung der Allegorie ſcheinet die Kunſt die Grenzen der Möglichkeit ihrer Sprache zu überſchreiten, indem ſie dadurch nicht bloſse Thatſachen und ſichtbare Gegenſtände, ſondern abſtracte Ideen, ja ſogar eine ganze Folge ſolcher Ideen der Seele des Betrachters vorlegt.

Hieraus iſt ſehr deutlich, daſs wir einzelne, bedeutende Gegenſtände, z. B. die Biene, als ein Sinnbild der Arbeitſamkeit, von der Allegorie ausſchlieſsen, da uns Darſtellungen der Art, ſo ausdrucksvoll ſie auch immer ſein mögen, den Namen der Allegorie nicht zu verdienen, und nur mit dem Namen Sinnbild bezeichnet werden zu müſſen ſcheinen. Zwar müſſen die Künſtler von ſolchen bezeichnenden Gegenſtänden oft Gebrauch machen, wenn ſie z. B. Länder, Flüſse, Tugenden, Laſter, charakteriſieren wollen, allein man kann nicht ſagen, daſs ſie dabei allegoriſieren, ſondern ſie bezeichnen bloſs durch ein willkührliches, aber allgemein angenommenes Attribut unter

 einer

einer männlichen oder weiblichen Figur, einen Flufs, ein Land, eine Tugend oder ein Lafter, welche Figur man ohne diefes Attribut nicht dafür erkennen würde. Es war alfo blofs die Noth, welche folche finnbildliche Dinge in die bildenden Künfte einführte, da es ihnen fonft an jeder andern Sprache fehlt, Figuren der Art beftimmt und unzweideutig zu benennen.

Jedoch, wir kehren zur Allegorie zurück.

Der Künftler macht allegorifche Gemählde auf zweierlei Art: erftlich, dafs er allegorifche mit wirklichen Perfonen vermifcht; diefs ift die mahlerifche Allegorie vom niedern Range; zweitens, dafs er blofs allegorifche Perfonen zufammenfetzt, und durch die Stellung jeder einzelnen Figur, durch die Gruppierung mehrerer und die Zufammenfetzung des Ganzen, der Seele des Betrachters irgend einen oder mehrere Gedanken zuführt, die er ihr durch die natürliche Sprache feiner Kunft nicht zuführen konnte. Und diefs ift ein allegorifches Gemählde im eigentlichen Sinne des Wortes.

Was die erftere Art anlangt, fo kann fie, wenn der Künftler nicht unendlich viel Kunft anwendete, für fein Product äufferft gefährlich werden, im Fall nämlich feine wirklichen Perfonen nicht aus einem Zeitalter find, in welchem der Einflufs feiner allegorifchen Figuren noch ein Artikel des Volksglaubens war, im Fall alfo, da man fich hierzu faft ausfchliefslich nur Perfonen aus der Griechifchen oder Römifchen Mythologie bedienen kann, feine wirklichen Perfonen nicht aus der ältern Gefchichte jener Völker genommen find. Denn erftlich kann die Einheit der Handlung dadurch beleidiget werden, zweitens wird die Wahrfcheinlichkeit verletzet, und drittens durch einen natürlichen Zug des Menfchen, die Aufmerkfamkeit von der wirklichen Perfon auf die allegorifche, idealifche abgezogen.

Die letztere, aus lauter allegorifchen Figuren zufammengefetzte Art hat alle jene Gefahren nicht zu fürchten, erfordert aber unftreitig mehr Dichtungsvermögen, und gröfsern Scharffinn des Künftlers, als die erftere. Da er mehrere allegorifche Figuren zufammen zu fetzen hat, fo mufs er nicht nur einen gröfseren Vorrath von charakteriftifchen, leicht zu erklärenden Attributen befitzen, fondern er wird fich auch oft in der Nothwendigkeit befinden, deren erfinden zu müffen. Und nur ein aufferordentliches Glück, ein mehr als gemeiner Scharffinn kann ihm, immer nur bei einem fehr kleinen Theile des Publicums, die Verftändlichkeit feiner Allegorie verfichern. Mifslingen ihm feine Erfindungen, fo ift Undeut-

deutlichkeit oder Lächerlichkeit unvermeidlich, und alle feine Mühe umfonft.

Die Lectüre allegorifcher Dichter kann ihm zwar hierin einen fichern Leitfaden geben, allein fie ift ihm nur mit der gröfseften Vorficht zu empfehlen. Die Mittel und Sprachen diefer beiden Künfte find fo wefentlich von einander verfchieden, dafs, was in der einen fehr deutlich und fchön ift, in der andern unverftändlich und ungereimt fein kann. Die Dichtkunft hat den Vortheil, ihre allegorifchen Perfonen zu benennen, ihre Charaktere ausführlich zu entwerfen, ihre Handlungen vorzubereiten, und fie in der Zeit wirklich handeln zu laffen. Alles deffen entbehret die Mahlerei. Sie ftellt einen einzigen, von allen frühern und nachfolgenden abgeriffenen Augenblick dar, kann ihre Perfonen durch nichts als fichtbare Gegenftände charakterifieren, und mufs folglich diefen Augenblick, diefe fichtbaren, charakteriftifchen Gegenftände fo wählen, dafs man fowohl die handelnde Perfon, als auch die Abficht der Handlung daraus deutlich erkennt. Schwierigkeiten, die in allegorifchen, aus vielen Figuren zufammen gefetzten Gemählden oft unüberwindlich find.

Hat der Künftler dichterifches Genie genug, fo kann er, wie es L e f f i n g mit der Aefopifchen Fabel machte, Eine Allegorie in mehrern neben einander geftellten Gemählden fortfetzen; er gewinnet dadurch den Vortheil, mehr als einen einzigen Augenblick der Handlung darzuftellen, und ift eben darum der Unverftändlichkeit weniger ausgefetzt. Glücklich erfundene Allegorieen der Art müffen dem Künftler eben fo viel Ehre bringen, als fie dem Betrachter wohlgefällige Unterhaltung gewähren, und feiner Seele den Sinn ihrer Zufammenfetzung tiefer einprägen.

Es fei uns erlaubt, die Befchreibung eines allegorifchen Gemähldes der Art von Herrn Profeffor O e f e r beizufügen, mit welchem diefer würdige Freund des grofsen Winkelmann den Concertfaal zu Leipzig fchmückte. Wir bedienen uns der Worte des Herrn Kreuchauff *):

„Alles erfcheint beim Eintritte in den Saal in ernfter Einfalt, weislich veredelt durch eine Scene der Mufen, welche die Kunft des Pinfels, durch das geöffnet zu fein fcheinende Gewölbe, fichtbar werden liefs.

Die n e u n G ö t t i n n e n des Parnaffes fammleten fich über dem Gebäude. Ihre kleinere Hälfte verweilet, höher fitzend, beim G o t t e d e s L i c h t e s.

*) Oefers neuefte Allegoriegemählde, S. 36.

Die drei Vorsteherinnen der Musik ziehen, von ihnen gesondert, durch die mittlere Oeffnung der Decke, in ihren Tempel ein.

Völlig bekleidet und mit ihren Kronen festlich geschmückt lassen sie, die hier allein gefallen und nützen wollen, jene, gemächlich mit aufgelöstem Gewande und freien Locken, zurück.

Die Erfinderinnen der Flöten und der Saitenspiele, Euterpe und Klio, nahmen ihre Fürstin, die Muse des Gesanges, Polymnia, mitten unter sich, leiten sie in ihren Armen von der Höhe, aus der sie mit ihr in gerader Richtung niederschweben, und der Genius der ernsten Freude, ein schöner Jüngling, der ihnen im Schwunge beide aufgehobene Hände voll frischer Blumen beut, führet sie an.

Ihre genauer mit ihnen verbündeten Schwestern, die einander zur Seite sitzende dramatische und lyrische Dichtkunst, Melpomene und Erato, begleiten sie, gleich ihnen feierlich gekleidet und gekrönt, in mäſsiger Entfernung, auf einer schwellenden Wolke.

Im obern Lichte des glänzenden Gewölkes erzeugt sinkt sie näher herzu, und wallt vor den vom Antlitze des Musengottes alles beleuchtenden Strahlen her. Gleich einer andern, die vom Sitze der übrigen Musen und ihres Lehrers losgewunden, ihr gegen über, das Gebäude ereilte, hat sie, beim Niederlegen auf die gewölbte Decke, einen Theil des Gesimses überzogen, und daran sich weiter zur Oeffnung herein gewälzt. Der lichte Schatten, der die gemilderte Klarheit ihres Saumes an der Fläche nachahmt, scheint zu schwinden, und die Annäherung der Herabkommenden sichtbarer zu werden.

Melpomene schlägt ein breites Buch in ihrem Schooſse auf, worein sie ihre Blicke versenkt, als ob sie der melodischen Vereinigung des gesungenen und gesprochenen Ausdruckes ihrer Ideen nachdenke.

Ein Kind der Liebe, seiner Stelle zwischen beiden redenden Künsten getreu, erhebt sich hinter ihr, über ihre Linke herzu, und giebt bei dem, was sein Auge in den Blättern erschlich, mit gegen einander gekehrten Händen, ein stilles Zeichen ehrerbiethigster Bewunderung.

Erato sandte Amor, ihren getreuen Begleiter, voraus: durch die zwote Oeffnung, gerade über dem Orchester, siehet man, wie er, die Hand an der Leier, jeder wilden Leidenschaft gebiethen will, und sie selbst im Löwen, auf dem er sitzt, durch die Gewalt der Musik bezähmt. Sonst grausam, nun erweicht, scheint dieser im Laufe gehemmt, mit Weile auf wallender Bahn mehr fürder

fürder zu schwimmen, als fort zu schreiten; und friedlich lauschend sieht er sich um nach dem, der ihm mit dem Saitenspiele nie empfundenes Gefühl ins Ohr rauschte.

Die Mutter des kleinen Siegers wendet sich, stillen Beifalls voll, vom schwebenden Lager zu ihm; verbirgt in der Linken den goldenen Apfel, der ihrer Schönheit im Wettstreite mit Weisheit und Hoheit zufiel; verweilt aber mit theilnehmendem Vergnügen in einiger Entfernung, zur Annäherung bereit, und zum Entschlusse gereitzt, den Liebling, bei Endigung des siegenden Spieles, mit Schenkung des selbst erlangten Preises zu überraschen.

Sie vertraute seine hier entbehrlichen Waffen den Händen ihrer beiher spielenden Kinder, die sie anderwärts zu verwenden sich gelüsten lassen. Schon raubt eins dem andern die Pfeile zu ihrer Bestimmung aus dem Köcher.

Indessen wagte sich der Unverstand, in Marsyas Gestalt, an den Thron des Apollo, und wurde, auf einen vom Gotte mit gebiethender Freundlichkeit gegebenen Wink, der Willkühr des Musengefolges überlassen.

Durch die dritte Oeffnung sieht man das Urtheil an ihm vollstrecken.

Gewaltübende Götterknaben nöthigten ihn sich zu krümmen, und mit hinterwärts gebundenen Armen vom Lichtquell zu entfernen. Das Ende der Bande in der Linken, und mit Rückenstreichen von der aufgehobenen Rechten verfolgt ihn der eine; der andere fafst das ziegenfüfsige Mifsgeschöpf bei den Haarlocken, quetscht ihm mit beiden Händen die gespitzten Ohren an den Kopf, und zieht ihn dabei, von der Höhe nieder, nach der Thüre zu.

Unter ihren umher schwebenden Brüdern empfiehlt einer dem andern, der ihn himmelan begleitet, mit lohnenden Lorbern in der Hand, ein offnes Buch, das mit dem Namen einer Virtuosen-Familie, Bach, bezeichnet ist, deren Stamm, durch seine aus Leipzigs Schoofse verbreiteten vielen Zweige, in und ausser Deutschlands Grenzen Früchte trägt.

So leicht sich aus dem Sinne der Allegorie die Bestimmung des Gebäudes erklärt, welches dem Musikstudium, besonders der Uebung des Gesanges gewidmet ist, um dessen edelste Anwendung die redenden Künste schwesterlich sich mit ihm beeifern; eben so deutlich wird dadurch zugleich erinnert, was Würde und Gewalt dieser vereinigten Künste vermag, und wie hier die Höhe ihres gemeinschaftlichen Zweckes erstrebt werden könne, wenn gute Genien sorgen, dafs kein Unberufener oder Verwor-

fener dieses Heiligthum der Musen entweihe, und darin nur die Stimme solcher Lehrer laut werden darf, die mit einem Bach, Hasse, Hiller oder Nauman in geistiger Verwandschaft stehen."

Diese Schilderung ist freilich etwas lang, da sie aber für den jüngen Künstler von grossem Nutzen sein kann, trugen wir kein Bedenken, sie ganz auf zu nehmen, und erinnern nur noch schlüsslich gegen eine Stelle des Sulzerischen Artikels Allegorie, dass die Baukunst, als Baukunst, von der Allegorie keinen Gebrauch machen kann, dass z. B. die Schilder und Waffen an dem Fries des Berlinischen Zeughauses keine Allegorieen, sondern blos zweckmässige, emblematische Verzierungen sind, welche der Bestimmung des Gebäudes entsprechen. In dem Rebenkranze vor einem Weinhause fand gewiss noch kein Mensch eine Allegorie. *G.*

Allegretto.

(*Musik.*)

Bedeutet eine gemässigtere Lebhaftigkeit als Allegro, oder eine mindere Geschwindigkeit im Takte. *B.*

Allegro.

(*Musik.*)

Ueber einem Tonstücke angemerkt, bedeutet den zweiten unter den fünf angenommenen Hauptgraden der Bewegung vom Geschwinden zum Langsamen, oder nach dem Presto die geschwindeste von allen Bewegungen. Bezeichnet nun der Inhalt eines solchen Tonstücks einen besondern Charakter, auf den man für die Ausführung wünscht aufmerksam zu machen, so heisst es Allegro agitato, Allegro con brio etc. Ausser einem gewissen natürlichen Feuer, Praecision u. d. g. ist Fertigkeit in der Kehle, den Fingern, dem Bogen, der Zunge, welches letztere nur auf blasende Instrumente geht, (S. Ansatz) die vornehmste Eigenschaft bei Ausübung dieser Art von Tonstücken, welchen, da sie blos auf mechanischer Cultur beruhen, das Adagio in Rücksicht der Fortschritte jederzeit weit zurück stehn wird. *B.*

Allemande.

(*Musik.*)

Eine Gattung von Tonstück in Viervierteltakte, und in ernsthafter Bewegung. Die Benennung deutet an, dass er ursprünglich deutsch sei. Wenn Allemanden in Sonaten u. d. g. vorkommen, welches jetzt zwar selten geschieht, so giebt man ihnen eine etwas lebhaftere Bewegung. Eine Allemande bedeutet auch ein Tanzstück, und als solches steht sie in zweiviertel Takte, und hat eine muntre und etwas hüpfende Bewegung. *B.*

Allemande.

(*Tanzkunst.*)

Ein ursprünglich deutscher Tanz, den man auch Strasburgisch nennt. Der Charakter seiner Bewegung ist Fröhlichkeit, und seiner Pantomime trauliche, scherzende Zärtlichkeit.

Das Zeitmaass desselben besteht aus zwei Vierteln, deren letzteres der Tänzer wiederum in zwei Theile theilt. Seine Pas haben daher mit dem Gange des muntern Daktylus in der Dichtkunst eine auffallende Aehnlichkeit.

Die Allemande kann nur von einem einzigen Paare getanzet werden, es können aber auch mehrere an derselben Theil nehmen.

Der Tänzer schlingt seinen rechten Arm nachlässig um seine Dame, und sie legt ihre linke Hand traulich auf seine Schulter. In dieser Stellung tanzen sie in den vorher angegeben Schritten, während die erste Klausul zum ersten mahl gespielet wird, den Saal hinab, und kehren bei der zweiten Wiederhohlung zurück. Die übrigen Paare sind ihnen gefolgt.

Die Bewegungen der folgenden Touren sind Ausdrücke einer steigenden Freude, und einer höhern vertrauten Zärtlichkeit. Die Mannigfaltigkeit derselben hängt von der Geschicklichkeit des Tänzers ab. *G.*

Al Segno.

(*Musik.*)

Oder dal Segno. Diese Worte am Ende eines Tonstücks, bedeuten, dass man selbiges nicht ganz vom Anfang, sondern von der Stelle, wohin das Zeichen weist, wieder anfangen soll. *B.*

All' unisono.

(*Musik.*)

Hier findet das statt, was bei alla ottava gesagt ist, nur mit dem Unterschiede, dass die Stimme, auf die gedeutet wird, nicht in der Octave, sondern mit den nämlichen Intervallen überzutragen ist. Es giebt aber gleichwohl Fälle, wo selbige auf die blosse Anzeige all' unisono doch in einer andern Octave muss genommen werden, z. B. es stünde im Systeme des Basses all' unisono colle Violini. Dergleichen Fälle sind aber schon an sich einleuchtend, und der natürliche Umfang jedes Instruments führt den Spieler von selbst drauf. *B.*

Alt.

(*Musik.*)

Haute contre bei den Italiänern Contr' Alto, oder Alto Tenore, ist unter den mehrern Classen, in welche die Stimmen nach der Verschiedenheit ihrer Höhe und Tiefe eingetheilt werden, die dritte nach dem Sopran und Diskant, wenn man nämlich anders auf die verschiedentlich angenommene Eintheilung des Diskants in der ersten und zweiten Rücksicht nehmen will. Der weiteste Umfang der Altstimme ist vom kleinen *F* bis ins zweigestrichene *C*. Wird dieser Umfang nun entweder von oben, oder von unten um eine Terz verringert, so heisst er entweder der tiefe oder der hohe Alt. Gewöhnlich wird er in Italien von einer weiblichen, oder Castratenstimme gesungen, denn ausserdem ist er auch nicht natürlich, und überschreit, wenn ihn eine Mannsstimme vorträgt, auf eine widrige Art die übrigen Stimmen. *B.*

Ambitus.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Umfang.

Amoroso.

(*Musik.*)

Zärtlich, liebreich, tendrement. Diese Worte über einem Tonstücke bezeichnen eine sanfte und langsame Bewegung, die von einem zarten und rührenden Ausdruck belebt

belebt wird. Der Charakter des italiänischen Amoroso hat mehr Accent und mehr Leidenschaftliches als das französische Tendrement. *B.*

Amphicord.

(*Musik.*)

Oder Lyre barberine. Ein Saiteninstrument, dessen Erfinder Jean Doni ist, in dessen Werken man eine nähere Beschreibung davon findet. *B.*

Amphitheater.

(*Baukunst.*)

War bei den Römern ein zu den Kampfspielen der Fechter oder wilden Thiere bestimmtes Gebäude. Seine Form war rund oder oval. In der Mitte desselben war ein grosser mit Sand belegter Platz, Arena genannt, auf welchem die Kampfspiele vorgestellet wurden, rings um denselben waren Gewölbe, worin man die wilden Thiere aufbewahrte. Ueber diesen Gewölben erhob sich eine Galerie für die vornehmsten Zuschauer. Die vierzehen, immer höher und höher steigenden Reihen von Sitzen waren für die reichern Bürger, die obersten für das gemeine Volk bestimmt. Da diese Gebäude so gross waren, dass sie dreissig bis achtzig tausend Zuschauer fassten, und da man bei Schauspielen der Art keine künstliche Beleuchtung anbringen konnte, so baute man sie ohne Dach.

Das grösseste und schönste Amphitheater wurde vom Kaiser Vespasian angefangen, und von seinem Sohne Titus vollendet. Es erhielt nachher seiner Grösse wegen den Namen il Coloseo, und es stehen noch jetzt beträchtliche Stücke von demselben. Das Amphitheater zu Verona hat sich unter allen andern noch am besten erhalten, und wird auf Kosten der Stadt unterhalten.

In unsern Schauspielhäusern nennet man den Platz der Bühne gegen über, auf welchem allmählig höher steigende Bänke angebracht sind, gleichfalls das Amphitheater. *G.*

Anakreon.

Aus Teos in Jonien, blühte in der 62sten Olympiade, 532 Jahre vor unserer Zeitrechnung. Wegen der Gewaltthätigkeiten der Perser unter dem Cyrus oder Cambyses ver-

verlieſſen die meiſten Einwohner von Teos ihr Vaterland, und begaben ſich nach Abdera, bei welcher Gelegenheit ſich vielleicht auch Anakreon nach Samos begab, welche Inſel damahls von Polykrates, einem Freunde der ſchönen Künſte beherrſcht wurde, der dem Dichter ſeine Freundſchaft ſchenkte. Hipparchus, der Beherrſcher von Athen, zog ihn von da an ſeinen Hof, und überhäufte ihn mit Ehre.

Er beſang Wein und Liebe, mit einer Einfalt, einem Witze, einer Laune, die in einigen Liedern unübertreflich iſt. Seine Phantaſie mahlt ihm Alles in einem goldenen Lichte, die Sorgen des Lebens und der Zukunft fliehen vor ſeinen Bechern und Roſenkränzen, Amoretten wiegen ihn in Träume ein, und ſchöne Mädchen küſſen ihm den Kummer weg. Heiterer, unbefangener Lebensgenuſs war ſeine Moral, und Wein und Liebe und Roſen ſeine Sorge. Seine Lieder ſind, wie ſich Sulzer ausdrückt, ein Blumengarten, wo tauſend liebliche Gerüche herumflattern; wenn er aber hinzuſetzt: Wo keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen iſt, mag er dem guten Anakreon wohl einiges Unrecht thun.

Das kurze, meiſt dreifüſsig jambiſche Sylbenmaaſs iſt dem leichten Gange ſeiner Ideen ſehr angemeſſen, und die Wendungen, die er in ſeinen Liedern nimmt, verdienen zu ähnlichen Producten ein fleiſsiges Studium, und verrathen eine Meiſterhand. Wir beſitzen noch ein und ſiebenzig Lieder, die ihm zugeſchrieben werden, aber von ſo ungleichem Werthe ſind, daſs man faſt allgemein an der Aechtheit mehrerer von ihnen zweifelt. *G.*

Anatomie.

(*Bildende Künſte.*)

Die Anatomie der Künſtler iſt die Kenntniſs der äuſſern Theile des menſchlichen Körpers, und der Veränderungen derſelben nach den verſchiedenen Stellungen, Rührungen und Bewegungen, eine Kenntniſs, die dem bildenden Künſtler um deſto nothwendiger iſt, je weniger wahre Schönheit ohne Wahrheit der Darſtellung überhaupt Statt finden kann.

Der Künſtler will in ſeinen Werken keine todten Figuren darſtellen, will uns eine täuſchende Nachbildung der Menſchen, ihrer Stellungen, Handlungen und Rührungen geben; wie aber wird er dieſen Zweck erlangen, wenn er nicht die Bewegungen und Gänge der Knochen und Muskeln kennt, wie will er uns den Seelenzuſtand des

nach-

nachbildeten Menschen darstellen, wenn er nicht das Spiel der Muskeln, ihre Anschwellungen und Senkungen weiss? Wie will er uns überreden, die Bewegung seiner Figur sei wirklich lebendig, wenn die Bewegung ihrer Sehnen und Muskeln der Natur widerspricht? — Glückliche Anlagen, Genie, Geschmack, Leichtigkeit in der Nachbildung kann ein positives Studium nicht ersetzen, ohne welches der Künstler einer Figur weder Ponderation, noch Bewegung, noch Ausdruck, geben kann.

Es hat Mahler und Bildner gegeben, vorzüglich aber unter denen, die den Gothischen Geschmack aus den Künsten vertrieben, und giebt deren noch jetzt, welche das Studium der Anatomie allzu sehr liebten, und es in ihren Werken allzu sehr zeigten. Man mahlt und bildet noch keinen Hercules, wenn man einem Manne stärke und robuste Muskeln giebt, so wie man noch keine Venus darstellt, wenn man einen weiblichen Körper mit ganz gerundeten und muskelleeren Gliedmaassen mahlt. Ueberladung der Muskeln ist ein eben so grosser Fehler, als gänzlicher Mangel derselben, und die Wahrheit des Ausdrucks verlangt schlechterdings auch Wahrheit des nachgebildeten Gegenstandes. *G.*

Andante.

(*Musik.*)

Bedeutet unter den fünf angenommenen Graden der Bewegung die dritte vom Langsamen zum Geschwinden. Es kommt von dem italiänischen Wort andare, gehen her, bezeichnet eine deutlich abgemessene ruhige Bewegung, und kommt fast mit dem überein, was die Franzosen gracieusement nennen. Der durch das Wort Andantino bezeichneten Bewegung, kann man füglich ihre Stelle zwischen Andante und Allegretto geben, so wird sie wenigstens jetzt fast allgemein genommen. Rousseau will durch Andantino einen mindern Grad von Munterkeit als durch Andante verstanden wissen. *B.*

Angenehm.

(*Aesthetik.*)

Angenehm ist das Gattungswort für alle Arten des Vergnügens. Siehe den Artikel Empfindung. Kant hat sich willkührlich in seiner Kritik der aesthetischen Urtheilskraft dieses Wortes zur Bezeichnung dessen bedient,

dient, was den Sinnen in der Empfindung gefällt, und das Angenehme in dieser Bedeutung vom Vergnügen am Guten und Schönen mit vieler Feinheit unterschieden. Das Angenehme ist ihm ein bloſses Privatgefühl, welches in der besondern Art der sinnlichen Empfänglichkeit und den besondern Neigungen eines Individuums gegründet ist, also auf Nothwendigkeit und Allgemeinheit nicht Anspruch machen kann. Siehe die Artikel Gut und Schön. *H.*

Angenehm.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Darstellung solcher Gegenstände, Formen und Farben, die wir im Allgemeinen gern sehen, macht in der Mahlerei das aus, was wir angenehm nennen. Es giebt also keine besondere Gattung für dasselbe. Man kann historische Gemählde und Landschaften u. s. f. in der angenehmen Manier mahlen.

Der Charakter des Angenehmen bestehet darin, daſs unsere Sinne leicht beschäfftiget, unserer Seele sanfte Rührungen und ruhig begehrende Gefühle zugeführet werden. Was stark bewegt, uns zu groſsen Leidenschaften begeistert, kann groſs, kann erhaben, kann unendlich schön sein, aber es ist nicht angenehm.

Der Künstler bringt das Angenehme erstlich durch die Wahl solcher Stoffe, welche unserer Phantasie ein leichtes Spiel verursachen, sodann durch ungezwungene, höchst natürliche und leichte Stellungen und Bewegungen der Figuren, und zuletzt durch ein Colorit hervor, welches man in der Sprache des gemeinen Lebens gefällig nennt. Die Schatten müssen hier vorzüglich leicht und warm, die Lichter gemildert, die Tinten der Töne so verschmolzen sein, daſs das Auge des Betrachters leicht und ohne Anstoſs darüber hingleitet.

Die Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers, welche die Mode angenehm nennt, sind gewöhnlich im höchsten Grade affectiert und maniriert. Der Künstler, der angenehme historische Gemählde liefern will, wird also die Stoffe derselben nicht aus groſsen Gesellschaften und glänzenden Cirkeln, sondern aus der durch Kunst und Affectation noch unverdorbenen Menschenklasse herhohlen müssen. Grimasierende Gesichtszüge, Tanzmeistergeschmeidigkeit, Theatergebehrden führen uns allemahl die Idee von Zwang unausbleiblich herbei, und erregen nothwendiger Weise ein unangenehmes Gefühl. *G.*

Angloi-

Angloife.

(*Mufik.*)

Englifcher Tanz, Country dance, ländlicher Tanz, den wir fälfchlich Contertanz nennen, ift ein Tanz- oder Tonftück von fehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das Mäfsigkomifche grenzt. Er wird in zweiviertel, oder auch in drei- und fechsachtel Takt gefetzt, und fehr munter, beinahe hüpfend vorgetragen. Die erfte Note eines jeden Taktes wird meift mit gutem Erfolge etwas ftark accentuirt. Die Bewegung ift zwar gefchwinde, doch nicht immer in gleichem Grade. *B.*

Anlage.

(*Schöne Künfte.*)

Die Darftellung der wefentlichften Theile eines Werkes, nach deren Vollendung nichts Wichtiges mehr hinzugefetzet werden darf. Einzelne Schönheiten vergüten die Fehler der Anlage nicht, und es ift hauptfächlich in der Anlage, wo fich das Genie am vortheilhafteften zeigt. Schöne, fleifsig ausgeführte Details können auch mittelmäfsige Köpfe liefern, aber das Genie allein kann ein grofses, fchönes Ganze umfaffen, wenn es auch oft zu feurig ift, der fchönen Anlage eine eben fo fchöne Ausführung zu geben. Ein Werk der Kunft kann alfo, wenn es auch wenig, oder wohl gar fchlecht ausgeführet ift, fchon der Anlage wegen Werth haben. *G.*

Anlage.

(*Schöne Gartenkunft.*)

Diefes Wort wird in der fchönen Gartenkunft in doppelter Bedeutung genommen; in der erftern bezeichnet es einen für fich ein Ganzes ausmachenden Theil des Gartens, und in der letztern, die Zufammenfetzung, Anordnung, Vertheilung der gefammten einzelnen Theile, zu einem zweckmäfsigen, wohlgefälligen und fchönen Ganzen. Da von der erftern Bedeutung diefes Wortes in mehrern Artikeln diefes Wörterbuches gehandelt werden wird, fo wollen wir uns hier blofs mit der letztern befchäftigen.

Die Gartenkunft hat mit allen andern fchönen Künften das gemein, dafs fie Erregung des Gefühls beabfichtiget, diefes Gefühl durch verfchiedene Nüancen hindurch leitet, um es endlich zu einem harmonifchen Ganzen zu

ſtimmen. Von dieſem Grundſatze muſs alſo auch der Gartenkünſtler bei der Anlage ſeines Werkes ausgehen. Er muſs fürs erſte den allgemeinen Charakter der Gegend, die er zu einem Kunſtwerke umwandeln will, lang und fleiſſig ſtudieret, ſeine jedesmahligen Empfindungen bei dem Herumwandeln in derſelben genau beobachtet, und die ausgezeichnet haben, welche ihm die herrſchenden waren. Kennt er dieſe genau, ſo wird ihm auch ſein Gedächtniſs ſagen, welcher einzelne Zug der Gegend ihn in der Reihe ſeiner Gefühle ſtöhrte, welcher entweder nur im Miſsverhältniſſe mit ihnen ſtand, oder dem herrſchenden Eindrucke ganz heterogen war. Er weiſs nun, was ſeiner Gegend fehlt, um ein vollendetes Ganze zu werden. Die Uebergänge der verſchiedenen Nüancen der Ausdrücke waren vielleicht zu plötzlich, zu wenig geordnet, zu auffallend; er ſuche ſie alſo durch Schönheiten, die er anderwärts ſahe und fühlte, näher mit einander zu verbinden, zu ordnen, auszugleichen, der allzu einfachen Gegend Abwechſelung und Mannigfaltigkeit zu geben, und vereinbare dieſe Mannigfaltigkeit mit lachender Anmuth. Iſt der Charakter ſeiner Landſchaft feierlich, wie oft wird ſie ihm da Gelegenheit zu den rührendſten Scenen darbiethen, iſt er ernſt, iſt er erhaben, wie ſehr kann er da den Betrachter zu groſsen, edeln Gefühlen vorbereiten, wenn er den Gang der menſchlichen Empfindungen, und die äuſſern Urſachen beobachtete, welche ſie hervorbringen.

Er vermeide bei ſeinen Gartenanlagen hauptſächlich zwei Fehler, Einförmigkeit und Ueberladung. Die erſtere führt gerade zu auf die alte Manier in den Gärten zurück, und die letztere iſt eckelhaft und lächerlich. *G.*

Anlauf.

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Ablauf.

Anmuth.

(*Aeſthetik.*)

Die meiſten aeſthetiſchen Schriftſteller bedienen ſich des Wortes Anmuth zur Bezeichnung deſſen, was die mehreſten vorzüglich gebildeten Nationen durch Grazie ausdrücken. Allein wenn wir den ganzen Reichthum unſerer Sprache für die Darſtellung mannigfaltiger Nüancen des Vergnügens an Form gehörig benutzen, finden wir, daſs

dafs **Anmuth** weit entfernt ift, mit **Grazie** identifch zu fein.

Unfere Sprache biethet uns die Wörter: **Reitz, Anmuth, Lieblichkeit, Liebreitz, Holdfeligkeit**, als eine Stufenfolge von Ausdrücken verwandter Empfindungen dar, deren die eine fich über die andere erhebt. **Reitz** fcheint das generifche Wort zu fein, die übrigen Wörter drücken befondere Arten des **Reitzes** aus. Nur das **Schöne** kann **reitzend** fein; das **Schöne** wird aber **reitzend**, wenn es nicht blofs das Vergnügen der Contemplation erregt, fondern zugleich auch eine fchwärmerifche Begier, fich innig mit ihm zu vereinigen, es feiner Phantafie zu fortdauerndem Genuffe zu übergeben.

Anmuth und **Lieblichkeit** find von **Liebreitz** und **Holdfeligkeit** dadurch unterfchieden, dafs jene auch von leblofen und thierifchen Wefen, diefe blofs von Menfchen und höhern Wefen gebraucht werden können; jene ein durch die Auffaffung einer Form erregtes angenehmes Lebensgefühl, diefe ein höheres mit der Sittlichkeit nah verwandtes Gefühl ausdrücken; jene in Werken der Kunft in der Anordnung und Manier, diefe im Ausdrucke ihren Grund haben. Ich kann einer Flur, der Geftalt eines Thieres, **Anmuth, Lieblichkeit** zu eignen, ich kann in einer Behandlung des Helldunkels, des Colorits **Anmuth, Lieblichkeit** finden; allezeit drücke ich damit aus, dafs eine gewiffe Form mich unmittelbar in den Zuftand eines lebhaftern, harmonifchen und fanften Spiels der Lebensgeifter verfetzt; die **Anmuth** hat mehr den Charakter der Lebhaftigkeit, denn die **Lieblichkeit**; die **Lieblichkeit** mehr den Charakter der Sanftheit, als die **Anmuth**.

Liebreitz ift das ächte deutfche Wort für Grazie. Es ift nur demjenigen Gefchlechte eigen, welches unferer Leidenfchaft den Beinahmen des **Schönen** verdankt, und zwar ihm nur in der Blüthe des Lebens eigen. **Liebreitz** begleitet bei diefem Gefchlechte den Ausdruck der Liebe, und athmet aus jenen zauberifchen Mienen und Bewegungen, in welchen der Ausdruck der Liebe mit dem Ausdrucke einer unfchuldvollen Begier, die Liebe zu verbergen, frei und natürlich verknüpft ift. Der Liebreitz fteht auf einem fo feinem Punct zwifchen der Offenheit der Unfchuld, und der fchamhaften Zurückhaltung der Unfchuld, dafs das geringfte Uebergewicht auf einer von beiden Seiten fie fogleich vernichtet. Nur darin befteht der Zauber des Liebreitzes, dafs wir von dem fchönen Momente überrafcht werden, wo Unfchuld Neigung

 verra-

verrathen und auch verhüllen möchte. Dieſes ſchöne Moment vermag kein Studium zu erkünſteln; die Natur hat ſich den Ausdruck davon vorbehalten, und Jede, die ihr dieſs Geheimniſs ablernen will, findet ſich bald geſtraft, indem ſie ſtatt des Liebreitzes nur eine fade Ziererei annimmt, die in eben dem Grade zurückſtöſst, als der wahre Liebreitz anzieht. Der Liebreitz iſt für die Künſtler eine der ſchwerſten Klippen; der bildende Künſtler muſs nur vom Genie und der Begeiſterung erwarten, daſs Werke von ihm Liebreitz athmen; der Dichter hat den groſsen Vortheil, daſs er nur die Wirkungen der liebreitzenden Form ausdrücken darf, um auf unſere Phantaſie zu wirken. Ein Gedicht beſeelt von dem feinſten Ausdrucke der Grazie iſt Klopſtocks künftige Geliebte, und folgende Stellen verbreiten vielleicht über meine Theorie einiges Licht:

Aber du geheſt denkend und langſam, das Auge voll Thränen
Und jungfräulicher Ernſt deckt dein verſchönert Geſicht.
Täuſchte dich jemand? Und weinſt du, weil deiner Geſpielinnen eine
Nicht, wie von ihr du geglaubt, redlich und tugendhaft war?
Oder liebſt du, wie ich? Erwacht mit unſterblicher Sehnſucht,
Wie ſie mein Herz mir empört, dir die ſtarke Natur?
Was ſagt dieſer erſeufzende Mund? Was ſagt mir dieſs Auge,
Das mit verlangendem Blick ſich gen Himmel erhebt?
Was entdeckt mir dieſs tiefere Denken, als fählſt du ihn vor dir,
Ach, als ſinkſt du ans Herz dieſes Glücklichen hin.
Ach du liebeſt! So wahr die Natur kein edleres Herz nicht
Ohne den heiligſten Trieb derer, die ewig ſind, ſchuf!
Ja du liebeſt, du liebeſt! — — — —

Alles empfind ich von dir; kein halb begegnendes Lächeln,
Kein unvollendetes Wort, welches in Seufzer verflog;
Keine ſtille mich fliehende Thräne, kein leiſes Verlangen,
Kein Gedanke, der ſich mir in der Ferne nur zeigt;

Kein

Kein halbstammelnder Blick voll unaussprechlicher
Reden,
Wenn er den ewigen Bund süsser Umarmungen
schwört;
Auch der Tugenden keine, die du mir sittsam ver-
birgest,
Eilet mir unerforscht und unempfunden vorbei.

Holdseligkeit ist nur überirdischen, idealischen, weiblichen Gestalten eigen, sie ist der Ausdruck vollendeter Reinheit der Seele, erhabener allumfassender Liebe und Sympathie gegen niedere Wesen, bei welchem man sich zugleich gestimmt fühlt, sich zutrauensvoll anzunähern, und demüthig zurückzuziehen. *H.*

Anordnung.

(*Schöne Künste.*)

„Dass ein ganzes Werk, spricht Sulzer, nach Be-„schaffenheit der Absicht sich der Einbildungskraft auf die „vortheilhafteste Weise darstellt; dass es als ein unzer-„trennliches Ganze erscheint, in dem weder Mangel noch „Ueberfluss ist; dass jeder Theil durch den Ort, wo er „steht, die beste Wirkung thut; dass man das Ganze mit „Vergnügen übersieht, und in der Vorstellung desselben „jeden Haupttheil wohl bemerket, oder bei Betrachtung „jedes einzelnen Theiles auf eine natürliche Weise zu „der Vorstellung des Ganzen geführt wird; dieses sind „Wirkungen der guten Anordnung. Ohne sie kann „kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen sein, „was für einzelne Schönheiten es immer haben mag.“

Man sieht aus dieser genauen Bezeichnung dessen, worin die Anordnung eines jeden Werkes der Kunst besteht, dass sie nächst der Erfindung den wichtigsten Theil der Kunst, dass sie also nach der Erfindung des Künstlers erste Sorge sein muss. Hat er alle Gegenstände seines Werkes gut geordnet, sie in das gehörige Licht gestellt, die Nebenumstände und das Beiwerk richtig berechnet, so wird ihm die Ausführung leicht werden, so kann er alle gehoffte Wirkung erwarten. Uebereilte er sich in der Anordnung, durchdachte er das, was man mit einem andern Worte auch den Plan eines Werkes nennt, nicht fleissig genug, so wird er sich, je mühsamer er die einzelnen Theile desselben ausführt, desto mehr als einen kleinen Geist zeigen, und desto geringer wird der künstlerische Werth seines Werkes sein.

Da aber auch von Seiten des Betrachters eines Werkes der Kunst ein gewisser Grad von Genie und eine mehr als oberflächliche Kenntnifs der Kunst erfordert wird, um den Werth einzusehen, den die weise Anordnung dem Werke giebt, da fast jeder Mensch die Fähigkeit besitzt, den auf einzelne Theile verwandten Fleifs und die Künstlichkeit der sorgfältigen Ausarbeitung zu beurtheilen, so erhalten auch diejenigen Werke, in welchen die Anordnung vernachläfsiget, jeder einzelne Theil aber fleifsig ausgeführet ist, oft im Allgemeinen mehr Beifall; und daher kommt es, dafs selbst gute Künstler diesen höhern Theil der Kunst nicht selten vernachläfsigen, und die genaue Verbindung aller Theile, die Abwechselung oder Mannigfaltigkeit der auf einander folgenden Theile, und die Ver- und Entwickelung der Darstellungen weniger achten, als die Ausführung der Details. Daher kommt es, dafs sie oft ein Nebenwerk in blendendes Licht setzen, den Reichthum der Farbe an ihm verschwenden, und die Harmonie und Haltung des Ganzen zerstöhren.

Ein wichtiges Erfordernifs oder doch wenigstens ein grofser Vorzug einer guten Anordnung ist Einfalt derselben. Da aber ein grofser Geist dazu gehört, aus Wenigem etwas Grofses zu machen, durch wenige Gegenstände Aufmerksamkeit und Bewunderung zu erregen, einen einfachen Plan interessant und angenehm auszuführen, so werden gemeinhin die Gegenstände eines Werkes vervielfacht; durch den dabei fast nothwendigen Mangel an genauer Verbindung aber wird der Betrachter des Kunstwerkes zerstreut und sein Interesse für dasselbe geschwächt, da es ohne strenge Berechnung der aufzuwendenden Kräfte und des richtigen Verhältnisses ganz unmöglich ist, die gehoffte Wirkung hervor zu bringen. *G.*

Anordnung.

(*Mahlerei.*)

Die Anordnung ist die Vertheilung der Figuren und Gegenstände eines Gemähldes und ihrer Beleuchtung. Nach dieser Definition wird also eine doppelte Anordnung Statt finden, und zwar erstlich die dichterische und sodann die mahlerische.

Die dichterische Anordnung beschäftiget sich mit der Stellung der einzelnen Figuren, mit der Versammlung derselben zu besondern Gruppen, und mit der Verbindung, in welcher diese einzelnen Gruppen mit der Haupthandlung des Stückes stehen. Der Künstler mufs vor

vor allen Dingen die Hauptperfon feines Gemähldes fo ftellen, dafs fie dem Betrachter zuerft in die Augen falle, die Nebenperfonen, die zwar dem Stoffe unentbehrlich, aber mit dem Wefen deffelben nicht fo ganz innig verwebt find, immer weniger und weniger Theil an der Haupthandlung nehmen laffen, je weiter fie von der erften Figur des Gemähldes entfernt find.

Die verfchiedenen einzelnen Gruppen müffen Bezug auf die Haupthandlung haben, und fo viel als möglich jede für fich ein Ganzes ausmachen.

Da befonders in einem aus vielen Figuren zufammengefetzten Gemählde die gröfsefte Deutlichkeit und Beftimmtheit der Stellungen, Ausdrücke, Zeichnungen nothwendig ift, wenn nicht einzelne Theile des Gemähldes zu Räthfeln werden follen, fo müffen alle diefe Figuren in der Seele des Künftlers vorher eine genau beftimmte und vor allen ausgezeichnete Form und den richtigften Ausdruck erhalten haben, ehe er fie hinzeichnet. Er mufs die verfchiedenen Figuren in feiner Phantafie gleichfam wie die Glieder einer Kette an einander zu reihen vermögen, deren keins fehlen darf, wenn nicht eine Lücke entftehen foll. Hat er fie vorher richtig gefühlt und gedacht, das Intereffe, welches jede derfelben an der Haupthandlung nimmt, genau abgewogen, die Fläche auf welcher fie am zweckmäfsigften ftehen wird, forgfältig beftimmt und abgemeffen, fo wird er in Anfehung der dichterifchen Anordnung leicht glücklich fein.

Aus dem allen erfiehet man, dafs fich zwar im Allgemeinen über die Anordnung Regeln geben laffen, dafs aber ein Künftler, wüfst' er auch alle Regeln auswendig, welche je über die Anordnung gegeben worden find, dennoch in Anfehung der dichterifchen Anordnung nichts, als mittelmäfsige Werke liefern wird, wenn es ihm an Genie, an einem lebhaften Gefühl des Zweckmäfsigen und Schicklichen, und an der glücklichen Gabe fehlt, den Augenblick einer Handlung aufzufaffen, welche fie am beften chrakterifiert, und dem Betrachter über diefelbe in keinem Zweifel läfst.

Aber ift er in Anfehung der Stellungen, des Platzes und der Flächen der Figuren feines Werkes in Richtigkeit, fo hat er das Gefchäft der Anordnung erft zur Hälfte vollendet; es bleibt ihm noch das eigentlich Mahlerifche deffelben übrig, welches zu der Wirkung, die das Gemählde, als Gemählde betrachtet, hervor bringen foll, wefentlich und unumgänglich nothwendig ift.

Die mahlerifche Anordnung ift es, welche den glücklich erfundenen und zweckmäfsig geftellten Figuren

eines Gemähldes erst ihren Werth giebt, indem sie Licht und Schatten, Töne und Tinten nach den Gesetzen des Helldunkels zweckmäſsig bestimmt, die Hauptpersonen in das vortheilhafteste und stärkste, die übrigen in ein verhältniſsmäſsiges Licht stellt, die Nähe und Ferne der Figuren und Flächen angiebt, und im Einverständnisse mit der dichterischen Anordnung dem Ganzen Einheit und einen Ausdruck verleiht, der dem Geist und Auge gleich wohlgefällig ist.

Da in mehrern Artikeln dieses Wörterbuches von Gegenständen gehandelt wird, welche sowohl die dichterische als auch die mahlerische Anordnung betreffen, so konnten wir uns hier um desto kürzer fassen, und wollen nun nur noch anführen, worin die Güte der doppelten Anordnung besteht.

Die Figuren müssen weder gedrängt noch verworren, sondern frei und ungezwungen gestellet, und ohne Affectation gruppieret sein. Jede muſs einen der Rolle, welche sie bei der Handlung spielt, gemäſsen Platz einnehmen, und alle müssen den zu ihren Bewegungen nöthigen Raum haben. Hierzu aber ist erforderlich, daſs das Gemählde Tiefe, und eine richtige Perspective habe. Die Verwirrung und das Gedränge von Figuren, deren eine die andere zu erdrücken scheint, der Tumult, den man, ohne daſs es der Stoff erfordert, in mehreren Gemählden findet, beweiset zwar, daſs der Künstler Reichthum besitzet, aber auch zugleich, daſs er ihn nicht gehörig anzuwenden, und von einem jeden Theile desselben Nutzen zu ziehen weiſs. Das groſse Verdienst der Anordnung bestehet nicht im Reichthum an Figuren, sondern in der Reinheit und weisen Verkettung derselben, darin, daſs eine die andere geltend macht, eine den Charakter und den Ausdruck der andern verstärken hilft. *G.*

Anordnung.

(*Baukunst.*)

Die Anordnung in der Baukunst weiset jedem Theile eines Gebäudes seinen gehörigen Platz an, und stellet sie so zusammen, daſs sie ein schönes Ganze ausmachen. Sie ist, wie in der Mahlerei von doppelter Art, die erstere beschäftiget sich mit dem Aeussern, die letztere mit dem Innern des Gebäudes, und ist, da sie neben der Bequemlichkeit und Zweckmäſsigkeit, auch Schönheit der Form beabsichtiget, ein Werk des Geschmacks, und gewissermaſsen des Genies.

Der

Der Gegenſtand der Anordnung des Aeuſſern iſt vor allen Dingen Zweckmäſsigkeit, denn ohne ſie findet keine wahre Schönheit Statt. Dieſem erſten Geſetze zu Folge muſs die Anordnung oder Anlage eines Tempels von der eines Pallaſtes, die Anlage eines öffentlichen Prachtgebäudes, von der einer Privatwohnung, und die Anlage eines Theaters, von der eines Gartenhauſes weſentlich verſchieden ſein. Die Verſchiedenheit der Beſtimmung, zugleich aber auch die Verſchiedenheit des Platzes, iſt der Maaſsſtab, nach welchem die Gröſse, die Höhe, die Abweichungen von der geraden Linie, die Verzierungen des Architekten, des Bildners und des Mahlers gemeſſen werden müſſen, unter welchen letztern wir auch ſogar den Anſtrich des ganzen Gebäudes verſtanden wiſſen wollen.

Im Allgemeinen iſt die gerade Linie und das längliche Viereck für Werke der Baukunſt die zweckmäſsigſte Form. Die runde Form iſt nur für ſolche Gebäude gut, die keine Zimmer haben, für Kirchen, Schauſpielhäuſer u. ſ. f. Eine aus dieſen beiden zuſammengeſetzte Form kann, weil ſie mehr Mannigfaltigkeit hat, bei Palläſten ſehr gut angebracht werden, da man in dem mittlern Theile derſelben einen groſsen Saal mit einem Cirkelvorſprunge anbringen kann. Jedoch verlangt der Geſchmack, daſs dieſer Cirkel nicht allzu gebogen ſei, weil man ſonſt auſſer Stande ſein würde, das Ganze und alle einzelnen Theile deſſelben zu überſehen.

Iſt das Gebäude lang, ſo würde eine ununterbrochen fortgehende gerade Linie durch ihre ewige Einförmigkeit dem Auge miſsfallen; das Gebäude habe alſo verſchiedene Vorſprünge und Vertiefungen, welche jedoch ſo angebracht werden müſſen, daſs das Auge ſelbſt in einer beträchtlichen Ferne, ſelbſt auf einem Platze, auf welchem das Gebäude in einer zurückweichenden Perſpective erſcheint, in Anſehung des Hauptheiles deſſelben nicht in Verwirrung gerathe. Um dieſes zu vermeiden muſs man die hervor ſpringenden Theile durch zweckmäſsig angebrachte Verzierungen noch mehr hervor heben, und im Fall das Gebäude ſehr lang iſt, um deſto mehr, je näher ſie der Mitte, als dem Haupttheile des Gebäudes liegen, und die Mitte ſelbſt, die am meiſten hervor ſpringt, am meiſten.

Iſt das Gebäude für viele Bewohner beſtimmt, die zuſammen Ein Ganzes ausmachen, ſo giebt man dem Gebäude am beſsten eine viereckige Form, welche einen geräumigen Hof umgiebt, oder ſchlieſset an jede Ecke deſſelben einen Flügel an, die man vorn mit einer niedrigen Mauer, oder einem Gatterwerk verbindet. Dadurch gewähret

währet man dem Auge eine angenehme Form, und genieſset des Vortheils, aus allen Theilen auf die Straſse ſehen zu können.

Da die Baukunſt weniger als andere Künſte durch Mannigfaltigkeit der Form gefallen kann, ſo iſt ſie bloſs durch die ſtrengſte Beobachtung der Geſetze der Zweckmäſsigkeit und Regelmäſsigkeit vermögend, Wohlgefallen zu erregen. Das geringſte Verſehen gegen dieſe Geſetze wird daher zu einem unverzeihlichen Fehler, und der Architekt, der ſich bei einem öffentlichen Gebäude dieſes Fehlers ſchuldig machte, ſollte dafür mit der Unſterblichkeit ſeines Namen beſtrafet werden.

Bei der Anordnung des Innern eines Gebäudes kommt es erſtlich wiederum auf die Beſtimmung deſſelben an. Eine Kirche erhält eine andere Eintheilung, als ein Schauſpielhaus, ein Pallaſt eine andere, als eine Privatwohnung. Das zweite Geſetz der Anordnung des Innern iſt Bequemlichkeit, wobei, im Fall es ein Wohnhaus iſt, (und die Anordnung deſſelben macht die meiſte Schwierigkeit, und erfordert das meiſte Nachdenken) auf die Lebensart und die Geſchäfte der Bewohner, auf den Umſtand, ob es für Eine oder mehrere Familien beſtimmt iſt, und darauf geſehen werden muſs, daſs man leicht und bequem aus einem Zimmer in das andere, und zu allen nöthigen Behältniſſen kommen, und überall das erforderliche Licht haben kann. *G.*

Anſatz.

(*Muſik.*)

Bezeichnet die Art, wie ein Flötenſpieler ſein Inſtrument anſetzt. Der Werth und die Güte des Tons hängen ganz hievon ab, und dieſer wird nach dem Gebrauche der Luft des Athems, Andrückung der Flöte an die Lippen u. ſ. w. gut oder ſchlecht. Gehöriger Gebrauch und Fertigkeit der Zunge tragen ſehr viel bei, einen Geſang ſo wie auch Paſſagen zu ſchattieren, nur hat man ſich in Acht zu nehmen, daſs bei der Anwendung derſelben nicht hin und wieder die Feinheit des Tones leide. Ein Fall, der beſonders beim ſogenannten doppelten Zungenſtoſse leicht eintritt. *B.*

Anschlag.

(*Musik.*)

Wenn zwei Vorschläge einer von unten, der andre von oben zusammengesetzt werden, so entsteht hieraus ein Doppelschlag, welcher auch der Anschlag genennt wird. Man braucht ihn kurz und lang. Im ersten Fall heifst er der unpunctierte, oder schlechtweg der Anschlag, im zweiten der lange oder punctierte Anschlag.

Unter anschlagenden Noten versteht man solche, die auf die gute Taktzeit fallen, oder doch so behandelt werden, als stünden sie im regelmäſsigen Durchgang. Sie sind also im Gegensatz mit den Noten zu betrachten, die keine Bezifferung haben. *B.*

Anstand.

(*Schauspielkunst.*)

Unter Anstand versteht man im Allgemeinen ein gefälliges Aeusseres, welches den Mann von Bildung und Sitten verräth, und gleichweit von Anmaſsung und Erniedrigung entfernt, zu gleicher Zeit Bescheidenheit und edle Zuversicht zeigt.

Man muſs sich sorgfältig hüten, den Anstand des Redners mit dem Anstande des Schauspielers zu verwechseln. Der Redner tritt in seiner eignen Person auf, und muſs daher schon um sein selbst willen mit Anstand auftreten, da sich jeder gern als einen Mann von Erziehung und Bildung zeigt, und dem Redner dieses überdieſs noch deſswegen nicht nur nothwendig sondern auch leicht wird, weil er gewöhnlich nicht ohne Vorbereitung spricht. Das herrschende Gefühl, mit dem der Redner auftritt, und welches ganz von dem Stoffe seiner Rede abhängt, darf nicht, wie gewöhnlich geschieht, mit dem Anstande verwechselt werden, da sich dieser bei jeder Gattung der Empfindungen zeigen muſs. Allein auch der bloſse Anstand hat seine Modificationen; und diese sind von der Person, dem Alter, dem Stande des Redners und von den nämlichen Verhältnissen seiner Zuhörer abhängig.

Der Schauspieler hingegen, welcher nie sich, sondern immer nur andre darstellt, darf eigentlich gar keinen Anstand haben; oder deutlicher, er darf nur in so fern und in dem Grade Anstand zeigen, wiefern und in welchem Grade ihn der Character besitzt, in welchem er eben jetzt auftritt. Man begreift daher sehr leicht, daſs es dem Schau-

spieler

spieler nicht immer zur Ehre gereiche, wenn man von ihm sagt: er habe viel Anstand, und daſs es oft weit verdienstvoller für ihn sei, Anstand zu verbergen, als zu zeigen.

Indessen giebt es doch etwas, welches man, wenn man will, den Anstand des Schauspielers nennen kann, und welches demselben nie nachgelassen werden darf; ich meine die Delicatesse, welche Hamlet in seiner Ermahnung an die Schauspieler, so schön beschreibt: „Mitten in dem „Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, „in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müſst ihr noch „einen Grad von Mäſsigung beobachten, der ihnen das „Glatte und Geschmeidige giebt." Wenn ich nicht irre, so ist dieses das nämliche, was Herr Ifland in seinen vortrefflichen Fragmenten über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, die Gefälligkeit des Schauspielers nennt. Diese darf jedoch nicht etwa für eine bloſs willkührliche Mäſsigung und Veredlung erklärt werden. Sie flieſst vielmehr psychologisch nothwendig aus der Verfahrungsart der Phantasie, welche, bei Hervorbringung ästhetischer Bilder, das Rauhe und Harte an denselben wegwischt, und das Schöne, wo möglich, noch schöner bildet. Der Dichter geht, wiefern er den Forderungen seiner Kunst Genüge leistet, dem Schauspieler hierin voran. *L.*

Anständig.

(Zeichnende Künste.)

Das Anständige in den bildenden Künsten hängt fürs erste von der Sittlichkeit der Sache oder Handlung, und sodann von der Uebereinstimmung der Handlung mit dem Charakter der handelnden Person, von der Uebereinstimmung der Verzierung mit dem Charakter und der Bestimmung des verzierten Gegenstandes u. s. f. ab.

Das Anständige kann also in das sittlich- und in das verhältniſsmäſsig-Anständige eingetheilet werden.

Sittlich-anständig ist ein Gemählde, welches edle Gegenstände darstellt, und edle Gefühle erregt, in welchem alles vermieden worden ist, was Eckel, einen edlen Unwillen gegen Ungesittetheit u. s. f. erwecken könnte, mit einem Worte, in welchem im Allgemeinen die guten Sitten nicht beleidiget werden.

Verhältniſsmäſsig-anständig ist ein Gemählde, auf welchem die dargestellten Personen ihrem Charakter gemäſs

gemäſs handeln. Ein Jüngling, der von ſeiner Geliebten Abſchied nimmt, kann ſich ihr mit dem vollen Ausdrucke der ſchwärmeriſcheſten Zärtlichkeit, mit allen Zügen des heftigſten Grames, oder mit dem Ausbruche der ſchwärzeſten Verzweiflung um den Hals werfen, und er handelt ſchlechterdings nicht unanſtändig. Nähme aber Hektor von der Andromache auf dieſe Weiſe Abſchied, ſo würde er durchaus unanſtändig handeln.

Anakreon kann in ein jugendliches Gewand gekleidet ſein, bei einem Gaſtmahle ſein Haupt mit Roſen umkränzen, und zärtlich ſeinen Arm um eine junge Nymphe ſchlingen; und der Künſtler, der ihn ſo vorſtellte, hätte gegen das Anſtändige nicht gefehlt, denn dieſe Vorſtellung von Anakreon kann keinem Menſchen, der ſeine Lieder geleſen hat, auffallen; aber an dem Zeno würde uns ein Roſenkranz, und ein heiteres, lachendes Gewand beleidigen.

Ein Tempel des Vergnügens, ein Opernhaus, ein Ballſahl, ſei immerhin mit Blumenkränzen und Ghirlanden verziert, und er muſs es beinahe ſein, wenn er zweckmäſsig verziert ſein ſoll, ſei immerhin mit lachenden, bunten Farben ausgemahlt, wenn ſie nur im Einverſtändniſſe gegen einander ſtehen, und dem Auge ſchmeicheln; aber in einem Tempel, der Verehrung des höchſten Weſens gewidmet, würden ſie unanſtändig ſein.

Man machet den Künſtlern nicht ſelten den Vorwurf, gegen das Anſtändige gefehlet zu haben, wenn ſie in Stoffe, in welchen eine gewiſſe Ehrwürdigkeit herrſcht, Gegenſtände von niedrigerm Charakter bringen, als z. B. der Hund und die Katze, welche ſich auf Raphaels Gemählde von dem Abendmahl unter der Tafel um einen Knochen zanken; allein dieſs iſt, wie Hr. Pr. Eberhard ſehr richtig bemerkt, eben ſo wenig, als eine Trophäe an einem Bürgerhauſe, ein Fehler gegen das Anſtändige, ſondern gegen die Harmonie des Ganzen, gegen die Zweckmäſsigkeit. *G.*

Antike.

(*Zeichnende Künſte.*)

Man nennt Antike alles das, was uns an Statüen, Basreliefs, Münzen, geſchnittenen Steinen, Gemählden, Gebäuden und Trümmern von denſelben, aus den Zeiten der Griechiſchen und Römiſchen Kunſt übrig geblieben iſt.

Da die Künſte immer ſtiegen und fielen, ſo müſſen auch die Ueberreſte jener Völker von ſehr ungleichem Werthe ſein, doch iſt Schönheit der Form, faſt allgemein

an

an ihnen zu bewundern. Die höchfte Schönheit der menfchlichen Geftalt, und ganz befonders der Köpfe, wird an einigen von ihnen allein ftudieret werden können. Die Gröfse und Hoheit des Charakters der Antike, der richtige und zugleich edle Ausdruck der Leidenfchaft, welcher die Schönheit der Formen nie beeinträchtiget, (denn das erfte Gefetz der Griechifchen Künftler war Schönheit) war bis jetzt noch allen neuern Künftlern unerreichbar.

Die fchönften Werke der Bildnerei, die bis auf uns gekommen find, find Apoll, die Mediceifche Venus, der Torfo, Laokoon und der Borghefifche Fechter; Gegenftände einer ewigen, unfterblichen Bewunderung und des eifrigften Studiums der Mahler und Bildner.

An ihnen lernt der Künftler das Schönfte der Natur wählen, und durch glückliche Zufammenfetzung das Idealifch-Schöne hervor bringen, bildet an ihnen feinen Gefchmack in Anfehung des Zweckmäfsigen, Anftändigen, lernt einfehen, dafs wir ihm wenig Dank fchuldig find, wenn er uns Ausdruck auf Koften der Schönheit der Form gab.

So fehr auch das Studium der Antike jungen Künftlern im Allgemeinen anzuempfehlen ift, fo leicht können fich doch diejenigen, welchen die Natur kein aufferordentlich lebhaftes Gefühl des Schönen, keinen regen Enthufiasmus für das Uebermenfchliche, für das Göttliche gab, durch allzu fleifsiges Studium derfelben fchaden, wie fich Nicolas Pouffin fchadete, weil fie das Studium der Natur verfäumen, und das Hohe, das Göttliche der Antike nicht erreichen können. Es ift nicht genug, den Umrifs des Griechifchen Kopfes, die Zeichnung des Gliederbaues einer Griechifchen Figur, den Körperbau und die Stellungen der Griechen nachzuahmen, um ein Meifterftück wie die Antike hervor zu bringen, es fehlet ihm Alles, wenn ihm der Griechifche Geift fehlt, und das Gefühl des Betrachters deffelben wird dabei nur um defto peinlicher fein, je deutlicher an ihm das Beftreben nach dem Idealifchen der Griechen ausgedrückt ift. Hätte eben diefer Künftler, dem die Natur Gefühl für das Idealifche verfagte, aber vielleicht dafür einen defto fchärferen Blick für die Reitze der Natur verlieh, mehr die Natur als den Marmor und Gips ftudiert, fo würde er achtungswerthere und wahrere Werke geliefert, und fich den Dank jedes Kenners erworben haben, da man hingegen bei feinen kalten und geiftlofen Werken fo kalt bleibt, als fie felbft find. Wir haben in unferer Nähe einen

Künftler,

Künstler, der sich schon eine ziemliche Achtung erwarb, an dessen Figuren man ein fleissiges Studium der Antike sieht, dem aber nichts fehlt als Geist, und — wie gern würde man die Beweise dieses Studiums für blosse Darstellung der gewählten Natur, für Wahrheit der Formen und Farben, für Annehmlichkeit und Anmuth hingeben, die blofs richtige Nachahmung, Feinheit des Gefühls und praktische Kenntniss der Mittel der Kunst erfordern, und wobei man doch an Menschen, und an lebendige Menschen erinnert würde, anstatt dass man beim Anblick seiner Figuren nur an Statüen denkt. *G.*

Antiphonie.

(*Musik.*)

Gegengesang. So nannten die Griechen diejenigen Tonstücke, welche von mehrern Instrumenten oder Stimmen, eine oder mehrere Octaven höher oder tiefer vorgetragen und wiederhohlt wurden, im Gegensatz mit dem Vortrag im blossen Einklang oder Unisono, welchen sie Homophonie nannten. In Kirchengesängen, besonders noch in katholischen, wird das, was man Antiphon oder Antienne nennet, vom ganzen Chor vorgesungen, und von den Chorknaben eine auch wohl zwei Octaven höher wiederhohlt. Daher heissen die Bücher, welche die Antiennen und andre Kirchengesänge in Noten enthalten: Antiphonaria. *B.*

Applicatur. Appoggiato.

(*Musik.*)

Siehe die Artikel Fingersetzung und Tragen.

Arabesken.

(*Zeichnende Künste.*)

So nennet man gewisse Verzierungen, die grösstentheils aus Pflanzen, Strauchwerk, schwachen Zweigen und Blumen zusammengesetzet, auf einen willkührlichen Grund, entweder in der natürlichen oder auch in einer willkührlichen Farbe gemahlet, oder auch in erhobener Arbeit angebracht sind, und womit man die Abtheilungen der Wände eines Zimmers, Friesen oder Felder, oder auch die Einfassungen von verschiedenen Geräthschaften verziert.

Sie haben ihren Namen von den Arabern, die keine Thiere und Menfchen abbilden durften, und daher nur Laub und Blumen zu ihren Verzierungen brauchten. Da die Mauren fich auch folcher Zierathen bedienten, fo werden fie auch bisweilen Moresken genannt; und da man in den Zimmern der verfchütteten Gebäude der alten Römer, und in Gewölben unter der Erde, die man Grotten nannte, ähnliche Verzierungen fand, fo gab man ihnen auch den Namen Grottesken.

Da diefe Verzierungen jetzt fo fehr Mode geworden find, mufs man erftaunen, wie es den Arabesken-Mahlern möglich ift, nicht mehr auf angenehme Mannigfaltigkeit derfelben zu denken, wie es ihnen möglich ift, da faft alle unfere Verzierungen Leichtigkeit, Biegfamkeit, Gefälligkeit und angenehme Eleganz athmen, durch unausftehliche Steifheit und Härte, Unnatürlichkeit, Gezwungenheit, Mangel an Abwechfelung und Gefälligkeit, Aug' und Gefchmack zu beleidigen. Steife Stäbe, an welchen hie und da ein dürftiges Blatt oder ein Blümchen klebt, in Cirkel- oder Schnecken-Linien gewundenes unnatürliches Laubwerk, fteife, ftrotzende Gewinde von Laub, die an den Decken oft fo angebracht und gezeichnet find, dafs man fie für eine Art von Windrofen halten möchte, aus einem dürren, abenteuerlich geformten Zweige hervorwachfende Vafen u. f. f. diefs ift fo ohngefähr Alles, womit der gewöhnliche Arabesken-Mahler verziert.

Die ganze Gattung taugt nicht viel, da aber der Gefchmack für die Arabesken fo allgemein und herrfchend ift, fo lohnt es fich der Mühe, fie fo viel als möglich zu verbeffern, zu bereichern, um auch durch diefe Spiele einer kranken Phantafie angenehme Unterhaltung zu bewirken. In diefer Rückficht erlauben wir uns eine Stelle von Watelet über denfelben Gegenftand, die für die Arabesken von grofsem Nutzen fein wird, wenn der Künftler durch diefelbe auf die angenehmen Zufälligkeiten der Natur feiner Gegenftände, und auf die unfchuldigen Spiele der Kinder aufmerkfam gemacht wird, welche mit diefen Gegenftänden verbunden werden können.

„Das Gefträuche durchwindet und verflicht bisweilen feine Zweige, Blätter und Blumen auf die angenehmfte Weife. Das Gewebe eines jungen Weinftocks, den man fich felbft überläfst, verbreitet fich in Windungen, welche Modelle der Biegfamkeit, Weichheit und Anmuth find, auf mehrere benachbarte Bäume, fchmiegt fich an die Zweige derfelben, und ziehet hängende Ghirlanden von einem zu dem andern. Ein kleiner Knabe kommt, faffet

die

die Ghirlanden, ſchauckelt ſich an ihnen, und lächelt über ſich ſelbſt. Einige Schritte davon verſteckt ſich ein Mädchen hinter einen Roſenſtrauch, wünſchet daſelbſt überraſcht zu werden, und erröthet über ihren Wunſch, den ſie nicht genug zu verbergen glaubt; ein anderes nähert ſich einer Quelle, und beſchäftiget ſich, da ſie allein iſt, damit, ſich in ihr mit Wohlgefallen zu betrachten; tritt alsdann in das Waſſer, und der Künſtler, der dieſe Launen der lebenden oder unbelebten Natur überraſchte, oder in ſeiner Einbildungskraft ſchuf, ordnet ſie in erfinderiſchen Zuſammenſetzungen, und ſondert jeden andern Gegenſtand von ihnen ab.“

Auf dieſe Weiſe kann der Arabesken-Mahler auch den Verſtand beſchäftigen; er kann uns in ſeinen Arabesken in die Dichterwelt verſetzen, uns Sirenen, Faunen, Sphynxe, Dryaden, Amoretten zeigen, deren bloſse Idee ſchon den Betrachter angenehm unterhält, die witzigen Zuſammenſetzungen und Erfindungen des Künſtlers noch ungerechnet.

„Der unterrichtete Künſtler, fährt Watelet fort, hängt neben den Statüen der Diana, Venus, Flora oder Hebe Ghirlanden, Kränze, muſikaliſche Inſtrumente und Trophäen auf; ſetzt Rauchfäſſer auf Altäre und Dreifüſse, von welchen ſich ein Weihrauchsduft erhebt. Die ſchönſten Vaſen ſind mit Blumen umkränzt; Basreliefs, Cameen, Gemählde, welche die Gelübde darſtellen, die man in den Tempeln that, ſind mit Laub umwunden; ſymboliſche Verzierungen begleiten, ſchmücken oder charakteriſieren die ernſten Gottheiten, oder die der Vergnügungen der Menſchen.“

Erweitert der Künſtler auf dieſe Weiſe das Feld der Arabesken, ſo hat er nur noch einen kleinen Schritt zu thun, um auch die Allegorie mit hinein zu ziehen. Wobei er jedoch nicht vergeſſen darf, daſs die Allegorieen in den Arabesken, da ſie ſelbſt nur als Spiele zu betrachten ſind, keinen tiefen ernſthaften Sinn haben dürfen. Entfallen den Kindern bei ihren Spielen, ſagt Watelet in Bezug auf die Arabesken, einige witzige, muntere, naiſe oder treffende Worte, ſo lächelt man; fangen ſie aber an zu räſonniren und zu moraliſieren, ſo geht man unwillig fort.

Dieſs nur einige Winke für die Arabesken-Mahler, welche derſelben allerdings bedürfen; auch wird es nicht überflüſsig ſein, ſie auch hierbei an die Ponderation zu erinnern. Ein ellenhoher Zweig, der an der Spitze ſo dick als an der Wurzel iſt, iſt gegen die Geſetze der Natur, die nie einen Körper in die Höhe ſchieſsen

 läſst,

läſst, ohne ihn gehörig zu ſtützen. Die Verletzung dieſes Geſetzes muſs unfehlbar Auge und Verſtand beleidigen. *G.*

Archicembalo.

(*Muſik.*)

Ein Saiteninſtrument aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts. Der Erfinder deſſelben, Don Nicolas Vincentini aus Vincenz, ſchmeichelte ſich durch dieſes Inſtrument eine vollkommene Aufklärung über die ganze Muſik zu geben, war aber damit nicht glücklich. *B.*

Archilochus.

Ein Griechiſcher Dichter von der Inſel Paros, lebte ohngefähr um die Mitte des achten Jahrhunderts vor Chriſti Geburt. Griechenland wurde durch die Weiſſagung der Pythia auf ſeine Geburt und ſeinen zu erlangenden Ruhm aufmerkſam gemacht. Er führte das jambiſche Sylbenmaaſs, das zwar vor ihm ſchon erfunden war, in die lyriſche Dichtkunſt ein, vermannigfaltigte und vervollkommnete den lyriſchen Rythmus und die Muſik, und wurde in der lyriſchen Dichtkunſt, wie Homer in der epiſchen, als der erſte Dichter verehrt, und die Stärke ſeines Ausdrucks, der Adel ſeiner Gedanken allgemein bewundert. Longin führt die Beſchreibung eines Schiffbruches von ihm als ein Beiſpiel des Erhabenen an.

Aber nie waren vielleicht gröſsere Talente mit einem ſchwärzeren und verachtungswürdigern Charakter vereinigt. Freund und Feind litt unter der Geiſſel ſeiner Satyre, (bei welcher er ſich hauptſächlich des jambiſchen Sylbenmaaſses bediente) ſo daſs Horaz keine fürchterlichere Drohung kennt, als eine Archilochiſche Satyre. Und er ſelbſt ging in der Verdorbenheit ſeines Herzens ſo weit, daſs er ſich ſeiner Schandthaten ſogar ſelbſt rühmte (Aelian. var. hiſt. X. 13.). Lykambes, der Vater der Neobule, die er dem Dichter zur Ehe verſagte, erhenkte ſich nebſt ſeiner Tochter aus Harm über die Satyren des Dichters.

Er begab ſich aus Armuth mit einer Colonie Parier nach Thaſos, zog mit in den Krieg, warf bei Erblickung des Feindes ſein Schild weg, und rühmte ſich deſſelben. Aus Verdruſs über die Verachtung ſeiner Mitbürger ging er nach Lacedämon, wurde aber aus dieſer Republik verbannt, und ſeine Schriften wurden verbothen. Er wurde

endlich

endlich von Kallondas von Naxos, den er lange Zeit in feinen Gedichten verfolgt hatte, erschlagen. *G.*

Argonautika.

Diesen Namen führen drei bis auf uns gekommene epische Gedichte aus dem Alterthum, welche den Zug der Argonauten nach Kolchis, und die Eroberung des goldenen Vliefses besingen. Das erste und älteste derselben, welches dem Orpheus zugeschrieben wird, hat wenig dichterisches Verdienst, und ist mehr trockne Reisebeschreibung, als Gedicht. Das zweite ist von Appollonius von Rhodos, einem Alexandrinischen Dichter; das dritte von Valerius Flaccus hat wenig Aufmerksamkeit erregt.

Wir schildern das zweite derselben, als das bekannteste, indem wir die Hauptzüge ausheben, welche Sulzer davon angiebt.

Der Ton des Gedichtes ist gröfstentheils der trauliche Ton derjenigen Personen, welche in dem engen Raume eines Schiffes eingeschlossen sind. Jede Person erscheint in einem ihrem Charakter ziemlich angemessenen Lichte; aber diese Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zusammen. Ehrfurcht vor den Göttern, Eifer in ihrem Dienste, Freundschaft und Gefälligkeit gegen einander sind bei einigen Modificationen die Hauptzüge. Die Rollen der verschiedenen Helden sind gut vertheilt; der Leser wird dadurch beständig auf die allgemeine Angelegenheit derselben zurückgeführt, welche Juno ihnen unbemerkt leitet.

Wenn Sulzer behauptet, Virgil hätte die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet, so verdiente dieses an einem andern Orte wohl eine genauere Untersuchung. Nachahmung ist einem Dichter leicht vorgeworfen, aber man kann ihm auch leicht unrecht thun*), besonders wenn der Nachahmer ein Virgil ist. Die Entwickelung der Liebe der Dido, gerade der schönste Theil dieses Gemähldes, hat mit der der Medea so ganz und gar keine Aehnlichkeit, so viel deren auch vielleicht die Vorbereitungen zu derselben haben mögen, dafs sich Virgil den Appollonius wohl schwerlich zum Muster genommen haben kann. *G.*

*) Es sei mir hier erlaubt, auf meine Dissertation De imitatione poetica quid sit censendum, Lipf. 1791. zu verweisen.

A r i e.

(*Dichtkunſt.*)

Die A r i e, als Werk der Dichtkunſt, iſt ein kurzes metriſches Ganzes, beſtimmt, um in Muſik geſetzt, von einem einzigen Sänger vorgetragen zu werden. Gemeiniglich läſst man es aus zwei Abtheilungen beſtehn. Inhalt der A r i e iſt der Ausdruck höchſtgeſtiegner Leidenſchaft und Empfindung, in dem dem Charakter derſelben angemeſſenen dichteriſchen Style, und in verhältniſsmäſsiger Kürze. Die A r i e findet vorzüglich in der C a n t a t e und der O p e r ſtatt; in jener ſowohl als in dieſer muſs ſie durch die vorhergehenden Gedanken, Geſinnungen, Handlungen gehörig vorbereitet ſein, und ſich ſowohl den Ideen als dem Ausdrucke von Leidenſchaft und Empfindung nach natürlich anſchlieſsen. Es ſcheint unſtatthaft, eine Cantate mit einer A r i e anzufangen, in der Oper dürfte es unter der Bedingung angehn, daſs die ſichtbare Situation der Perſon, oder auch wohl die Decoration den Zuſchauer gehörig vorbereitete. So würde Niemand etwas dagegen haben, wenn eine Oper damit anhübe, daſs eine Liebende in der Mitte einer ſchönen ländlichen Scene Gefühle einer unſchuldvollen Liebe, oder Sehnſucht nach ihrem Geliebten in einer A r i e ausdrückte. Daſs in Opern A r i e n immer am Schluſse der Auftritte eintreten, iſt in ſofern natürlich, als ſich gegen das Ende eines Auftritts gewöhnlich die Gefühle erhöhen und concentrieren; allein nothwendig iſt es nicht.

Diejenige Leidenſchaft, dasjenige Gefühl, welches die A r i e darſtellt, muſs bis auf den Grad intereſſieren, daſs man gern lange dabei verweile. Es iſt alſo geſchmackswidrig, Leidenſchaften und Gefühle, die für den Menſchen etwas Zurückſtoſsendes haben, in Arien zu behandeln. Poetiſche und Muſikaliſche Miſsgeburten ſind Arien, welche Empfindungen der Verachtung, des Hohnes, der Satyre, der Ironie ausdrücken, als welche die Muſik, als ſchöne Kunſt, wenigſtens in weitläuftigen Ausführungen, gar nicht darſtellen darf. Je liebenswürdiger die Leidenſchaft und das Gefühl, um ſo anziehender und rührender die Arie.

Man giebt gemeiniglich die Regel, die beiden Theile der A r i e müſsten eine allgemeine Aeuſserung der Leidenſchaft und Empfindung und eine beſondere Wendung derſelben ausdrücken; wenn der erſte das Allgemeine enthält, müſſe der zweite das Beſondere, wenn der erſte das Beſondere befaſst, müſſe der zweite das Allgemeine dar-

ſtellen.

LB Coburg

ſtellen. Dieſs iſt recht gut, und für den Tonkünſtler bequem, aber kein bindendes Geſetz für das Genie.

Der Dichter thut ſehr wohl, wenn er dem Componiſten erſt die Skitze ſeiner Arie übergiebt, und ſie dann, wenn ſie geſetzt iſt, nach der Compoſition umarbeitet. Denn es wird ſelten treffen, daſs nicht der Componiſt habe den Worten des Dichters Zwang anthun müſſen, und der Dichter kann ſich eher zur Veränderung ſeiner Worte, als jener zur Aufopferung eines Ganges verſtehen, von dem er Wirkung vorherſieht. *H.*

Arie.

(*Muſik.*)

Bedeutet den einſtimmigen Geſang, welchen man den Worten eines Liedes, oder eines kleinen hierzu ſich ſchickenden lyriſchen Gedichtes anpaſst. In einer weitern Bedeutung nennt man das Lied ſelbſt Arie. In Opern giebt man dieſe Benennung allen abgemeſſenen, und von einer einzelnen Stimme vorgetragenen Geſängen, um ſie vom Recitative zu unterſcheiden. Das Wort ſelbſt kommt von dem lateiniſchen Aera her, welches zwar eigentlich nur ſo viel als Zahl, Maaſs, Takt des Geſanges bedeutet, mit welchem man aber in der Folge den Geſang ſelbſt bezeichnète. In einer Arie folgen die Worte nicht immer ſo ununterbrochen auf einander, wie im Recitative. Sie werden abgeſetzt, wiederhohlt, verſetzt, wie es der Componiſt für gut findet, und ſind keine vorübergehenden Erzählungen, ſondern entwerfen ein Gemählde, das ſie in verſchiedenen und veränderten Geſichtspuncten aufſtellen. Sie tragen Empfindungen vor, bei denen man gern verweilt, und die dem Herzen behagen. Hat der Text Einheit, deſto mehr freies Feld für den Witz des Componiſten, fehlt ihm aber dieſe auch hier ſo nothwendige Eigenſchaft, und iſt nicht Eine Empfindung die herrſchende; ſo bleibt ihm kein anderes Mittel übrig, wenn Veränderung im Tempo, fremde Uebergänge u. d. g. noch nicht ein hinlänglich paſſendes Colorit gewähren, als ganz und gar aus den Schranken der Arie zu treten. Für welchen Fall eine andere Gattung des Geſanges entſteht. (S. Scene.)

Aria di bravura iſt von dem eben Geſagten nur in ſo fern unterſchieden, daſs der Geſang hier mehr melismatiſch als ſyllabiſch iſt, und daſs ihr Nebenzweck, die Stimme des Sängers in ihrer Stärke hören zu laſſen, meiſt in Hauptzweck ausgeartet iſt; denn lyriſcher Schwung,

Begeisterung u. s. w. gelten leider öfters nur als Nebenveranlassungen zu einer Bravur-Arie. Ihre Bewegung ist übrigens Allegro, und folglich sind Coloraturen, Sprünge, Rouladen, Staccato u. s. w. hier am rechten Orte. Sollen diese aber einen wirklichen Werth haben, so müssen sie nicht oberflächlich hergegurgelt, oder ängstlich heraus geprefst, sondern mit Bruststimme gesungen werden. Einem Sänger, der sich gewöhnt hat, sei es aus Bedürfnifs oder bei schlechtem Unterricht, seine Passagen mit geprefster Kehle vorzutragen, wird beinahe nur ein und dasselbe Tempo passen, und das geschwindeste ist ihm gewöhnlich das liebste. Er gleitet so oberflächlich über eine Reihe Noten hin, wie beim Violinspielen der Bogen, wenn ihn entweder ein kraftloser Arm führt, oder ein Unkundiger bei Stellen, wo Wiederhalt der Saiten alles ausmacht, dem Griffbrete näher bringt, als dem Stege. Ein Umstand, der sich bei einer Bruststimme ganz und gar nicht so verhält. Ueber die eigentliche Einrichtung der Arien ist sehr wenig Bestimmtes angenommen, und so lange Dichter für dieses Fach nicht nach einer allgemeinen Norm arbeiten, ist auch nicht ein Maafsstab im Allgemeinen zu erwarten. Ein Componist beherzige den vor ihm liegenden Gegenstand gehörig, und folge übrigens den Eingebungen seines Genies.

Unter den gegenwärtigen Artikel gehören noch Ariette, Arioso. Sie setzen beide einen geminderten Grad des Affects voraus, sind ohne Schwulst und musikalischen Bombast, haben keine weitläuftige Wiederhohlungen, Episoden, Fermaten u. d. g. Eine Ariette wird daher in italiänischen Opern immer das Loofs des zweiten oder dritten Sängers. Arioso findet sich auch dann und wann über Instrumental-Musik zu Bezeichnung des Tempo's, und hat einerlei unbestimmten Begriff mit Cantabile. *B.*

Aristophanes.

Der einzige Griechische komische Dichter, von welchem ganze Stücke auf unsre Zeiten gekommen sind. Von mehr als funfzig Komödien, die er geschrieben hat, sind elf erhalten worden. — Sein Geburtsjahr kann so wenig, als sein Vaterland, genau angegeben werden. Genug, er lebte um das Jahr 450 vor Christo, und war ein Zeitgenofse des Perikles, Sokrates und Plato.

Die politischen Farcen des Aristophanes haben in Hinsicht auf dramatische Kunst nur sehr geringen Werth. Die Süjets derselben sind meistens undramatisch, unwahrschein-

ſcheinlich und abenteuerlich, die Scenen ſind übel verbunden; die Anordnung iſt fehlerhaft, ſein Witz, dem nichts heilig iſt, oft platt und ſchmutzig, die Sprache ungleich, und nur zu oft ſpricht der Dichter ſtatt ſeiner Perſonen. Aber man würde ihm ſehr Unrecht thun, wenn man ihn bloſs nach den dramatiſchen Regeln beurtheilte. Offenbahr iſt der Zweck ſeiner Komödien nicht Erreichung der Forderungen der Kunſt, ſondern politiſcher Abſichten. Aus dem letzten Geſichtspuncte allein iſt er zu betrachten; und dazu boten ihm unerſchöpfliche Laune, nie verſiegender Witz und grenzenloſe Kühnheit unzähliche Mittel dar.

Um ſeine Werke zu verſtehen, und gehörig zu würdigen, muſs man von dem Zuſtande der Athenienſiſchen Bühne, und der politiſchen und moraliſchen Verfaſſung dieſes Volks zu des Dichters Zeiten, ſo viel möglich, genaue Kenntniſs haben. Damals hatte die Komödie ihre Vollkommenheit lange noch nicht erreicht; ſie war kurz vorher erſt aus den Dörfern, wohin ſie verwieſen worden war, nach Athen gekommen, ſie trug noch die ganze Form des Poſſenſpiels, und Ariſtophanes war einer der erſten, der ſie bearbeitete. Das Schauſpiel überhaupt diente nicht dem feinern Theile der Nation, ſondern dem Volke, an Feſten, wo man ſich der Fröhlichkeit und Ausgelaſſenheit überlieſs, zur Unterhaltung, einem Volke, das auf ſeine demokratiſche Verfaſſung ſtolz und eiferſüchtig, und in jeder Hinſicht äuſſerſt verderbt war. Ein Dichter, der einem ſolchen Publicum gefallen wollte, konnte keine andere als allgemein intereſſante Sujets behandeln, und dazu wählte dieſer, in der damaligen kritiſchen Epoche des peloponneſiſchen Kriegs, vorzüglich politiſche, die er unter dem dünnen Gewande der Allegorie darſtellte. Er machte darin das Volk mit unerhörter Frechheit lächerlich — die Vornehmern, die ſeine Geiſſel traf, ſuchten ihm Einhalt zu thun. Vergebens. Unter dem Schutze des Volks züchtigte er nicht bloſs Laſter und Thorheiten der höhern wie der geringern Stände, er griff auch Männer an, welche ihr Charakter und Talent ehrwürdig machte, einen Sokrates und Euripides. Er verſpottete die Götter — das Volk ſchwieg, ſo lange nur die religiöſen Ceremonieen unangetaſtet blieben; er läſterte die Lieblinge des Volks — es lachte, hielt dieſs für ein Vorrecht der Gleichheit, fühlte ſich als Herrn, glaubte ſeine Freiheit durch dieſe ungeſtraften Beſchimpfungen der Demagogen geſichert, von denen es ſich ſonſt am Seile herumführen lieſs. So brachte er den mächtigen Kleon in eine ſeiner Komödien, die Ritter. Kein Künſtler wollte eine dieſem ähn-

liche Maske verfertigen; Ariſtophanes half dieſem Mangel durch Schminken ab, und übernahm die Rolle ſelbſt. Aus Furcht, ſagt er laut im Stücke, hat kein Künſtler die Maske des Kleon verfertigen wollen; aber das geſcheute Publicum wird ihn ſchon kennen. — Die Athenienſer waren eitel, leichtſinnig, träge, veränderlich, ſinnlich, ſittlich verderbt; der Dichter copierte ſie genau, und ſtellt unter der Perſon des Demos, (Volk) ein altes, grämliches, kindiſches Männchen auf, an dem nichts weiter gut iſt, als der Magen. Auch dieſs lieſs das Volk ſeinem Lieblinge hingehen, es krönte ihn mit einem Kranze von Oelzweigen. — Seine Perſonen repräſentieren entweder ganze Stände und Klaſſen, oder es ſind wirkliche Individuen, unter ihrem Namen und mit Caricatur, oder perſonificierte Abſtracta. — Ariſtophanes hätte unter den damaligen Umſtänden ein Wohlthäter ſeiner Mitbürger werden können, aber ſo verderbt war der Nationalcharakter, daſs ſeine Werke nur wenig mehr bewirkten, als Lachen. Seine Läſterungen ſchadeten dem Geläſterten nicht, wie denn auch auf den Tod des Sokrates eine zwanzig Jahr vorher geſpielte Komödie wenig oder nichts gewirkt haben dürfte.

Ein Epigramm, das dem Plato zugeſchrieben wird, ſagt: die Grazien hätten ſich zum unerſchütterlichen Tempel die Seele des Ariſtophanes erwählt. Wir, bei andern Begriffen von Urbanität, möchten ſie eher für den Wohnſitz des muthwilligſten, boſshafteſten Satyrs halten, oder ihn wenigſtens, mit Göthe, den ungezogenen Liebling der Grazien nennen. Doch wenn auch der gerechte Vorwurf nicht von ihm abgewendet werden möchte, daſs er zu ſehr mit dem Strome ſeiner Zeit geſchwommen, und mit Verſchweigung des Guten und Lobenswerthen, an Allem nur die gehäſſige Seite aufzuſuchen bemüht geweſen ſei: ſo werden dennoch ſeine Werke wegen der darin glänzenden Erfindungskraft, des durchdringenden Blicks, der glücklichen Darſtellungsgabe, der Welt- und Menſchenkenntniſs, der Leichtigkeit, ungezwungen zum Ziele zu gelangen, wegen des unerſchöpflichen, gedrängten Witzes, der bewundernswürdigen Gabe, an jedem Dinge das Lächerliche wahrzunehmen, ohne es ihm anzudichten, der Beredſamkeit, der Reinheit, Annehmlichkeit und Stärke des Ausdrucks, und des Reitzes der Verſification, welche, wie Wieland ſagt, auch jetzt noch jedes mit der Muſik der Griechiſchen Sprache nicht ganz unbekannte Ohr bezaubern — wegen der ſeltnen Vereinigung dieſer Eigenſchaften werden ſeine Komödien von jedem, der Werke des Genies zu ſchätzen weiſs, unter die koſtbarſten

ſten Reliquien des Alterthums geſtellt werden, wenn gleich ſo viele Anſpielungen und Feinheiten für uns gänzlich verloren gehen. *Bl.*

Arkade.

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Bogenſtellung.

Arpeggio. Arſis.

(*Muſik.*)

Siehe die Artikel Harpeggio und Aufſchlag.

Aſſai.

(*Muſik.*)

Vor oder hinter dem Worte, welches die Bewegung eines Tonſtücks anzeigt, bedeutet die Verſtärkung deſſelben, z. B. Preſto aſſai, Aſſai moderato bedeutet ſehr geſchwind, ſehr mäſsig. Das franzöſiſche Wort aſſes darf nicht als Synonym von aſſai betrachtet werden. Es gilt das in der Muſik, was es in der Sprache ſagt: mäſsg, ziemlich. *B.*

Atlas.

(*Baukunſt.*)

Mit dieſem Namen benennet man ſtarke männliche Bildſäulen, deren man ſich bisweilen ſtatt der Säulen und Pfeiler bedient, um auf ihren Schultern oder auf ihrem Kopfe das Gebälke zu tragen. Man nennet ſie auch Telamonen oder Perſiſche Bildſäulen, weil ſie zum Andenken der in der Platäenſiſchen Schlacht überwundenen Perſer, von den Lacedämoniern in der Baukunſt eingeführet wurden, welche von der dabei gemachten Beute einen Portikus mit männlichen Bildſäulen in Geſtalt der beſiegten Perſer bauten. Weibliche Statüen der Art heiſſen Karyatiden. Man ſehe dieſen Artikel. *G.*

Attika.

Attika. Attike.

(*Baukunſt.*)

Iſt ein niedriges Stockwerk über einem hohen, oder ein Halbgeſchoſs, das mit Pfeilern verziert iſt, welche Attiſche, oder Halbpfeiler, oder Attike genennt werden. Wenn das untere Stockwerk mit Säulen verſehen iſt, ſo bekommt die Attike gemeiniglich zehn bis zwölf Modell zur Höhe, bei andern Gebäuden aber, wo keine Säulen angebracht ſind, nimmt man ohngefähr die Hälfte des Hauptgeſchoſſes dazu. Die Dicke der Schäfte der Attiſchen Pfeiler verhält ſich zur Dicke der darunter ſtehenden Säulen wie 4 zu 3. oder er kann auch dem verjüngten Durchmeſſer dieſer Säule gleich ſein. Das Capitäl und das Schaftgeſimſe müſſen einfach und aus wenig Gliedern zuſammengeſetzt ſein, oder es kann auch aus zwei Kragſteinen beſtehen, welche dem Sims oder Gebälke zur Unterſtützung dienen. Dieſes Gebälke der Attike iſt das Kranzgeſimſe derjenigen Säulenart, über welcher ſie ſteht.

Stieglitz Encykl.

Man ſetzet die Attiken entweder über das Hauptgeſims, daſs ſie mehr zu dem Dache, als zu dem Körper des Gebäudes gehören, oder auch unter das Hauptgeſims. Von der erſtern Anbringung dieſer Halbgeſchoſſe kommt es her, daſs man eine über dem Hauptgeſimſe angebrachte Gallerie auch eine Attika nennt.

Der dritte Gebrauch, den man von der Attika macht, nach welchem man ſie über dem Erdgeſchoſs oder zwiſchen dem zweiten und dritten anbringt, verunſtaltet die ganze Form des Gebäudes; er ſollte daher billig aufgegeben werden. *G.*

Attiſcher Säulenfuſs.

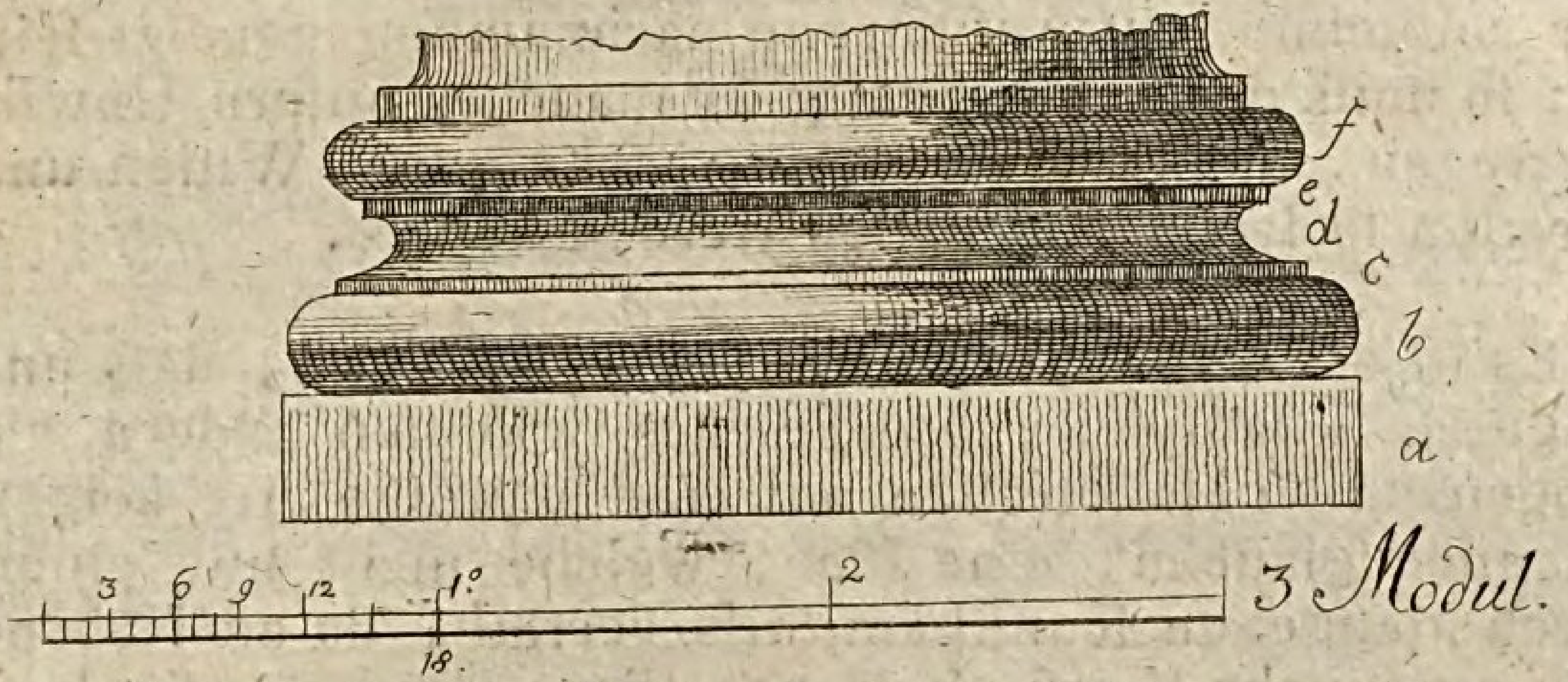
(*Baukunſt.*)

Eine beſondere, ſchöne Art von Säulenfüſsen, die von der Stadt Athen, in welcher ſie zuerſt aufkam, den Namen erhalten hat.

Vorzüglich iſt er der Doriſchen Säulenart eigen, kann aber auch bei allen andern, die Toscaniſche allein ausgenommen, weil ihr eigener Säulenfuſs der Einfalt derſelben angemeſſener iſt, angewendet werden. Die Zuſammenſetzung der Glieder des Joniſchen und Korinthi-

ſchen

ſchen Säulenfuſses hat nicht ſo viel angenehme Mannigfaltigkeit, man bedienet ſich daher auch bei dieſen Säulen lieber des Attiſchen Fuſses.



Er beſteht aus einem viereckigen Unterſatz (a), einem Pfuhl (b), einem Riemlein (c), einer Einziehung (d), noch einem Riemlein (e), auf welches ein Pfuhl (f) folget. Die Verhältniſſe der Höhen dieſer Theile ſind von unten auf nach Sulzer 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Die Athenienſiſchen Baumeiſter ſcheinen ihn zuerſt für die Joniſche Säule beſtimmt zu haben. G.

Aubade.

(*Muſik.*)

Nächtliches Concert im Freien. Siehe den Artikel Serenade.

Aufführung.

(*Schauſpielkunſt.*)

Die Vorſtellung eines Schauſpiels auf der Bühne. Wir übergehen hier den Antheil, den die Kunſt des Dichters, und die äuſſere Einrichtung des Theaters an der guten Aufführung eines Schauſpiels haben, und ſchränken uns bloſs auf dasjenige ein, was von Seiten der Schauſpieler — und zwar auſſer der Beobachtung der Kunſtregeln, von welchen an andern Orten die Rede iſt — dabei geſchehen, oder vielmehr nicht geſchehen muſs.

Im Allgemeinen iſt es ſehr wahr, was Leſſing ſagt: „Man muſs mit der Vorſtellung eines Stückes zufrieden „ſein, wenn unter vier, fünf Perſonen, einige vortreff„lich und die andern gut geſpielt haben. Wen in den „Nebenrollen ein Anfänger oder ſonſt ein Nothnagel, ſo „ſehr beleidigt, daſs er über das Ganze die Naſe rümpft, „der

„der reiſe nach Utopien, und beſuche da die vollkomme-„nen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrik iſt.“ So ſehr man aber auch, in Rückſicht auf dasjenige, was nicht zu ändern iſt, in ſeinen Forderungen von dem Ideal einer vollkommenen Aufführung nachzulaſſen geneigt ſein mag; ſo muſs doch nothwendig ſo manches unſern Unwillen erregen, dem mit ein wenig mehr guten Willen und Diſcretion ſo leicht abgeholfen werden könnte.

Es iſt ein wahres Verderbniſs für die Kunſt, daſs unſere guten Schauſpieler ihre Talente in keinen andern, als in ſogenannten Hauptrollen auf eine würdige Art zeigen zu können glauben; eine Idee, welche nicht nur einen wahren Mangel an Kunſtkenntniſs verräth, da oft Nebenrollen weit mehr Kunſt als Hauptrollen erfordern, ſondern auch eine reiche Quelle von Vernachläſsigung iſt, wenn der Künſtler, wie wohl zu geſchehen pflegt, die Rolle ſtatt ſeiner ſelbſt ſpielen läſst. Allein dieſes iſt noch nicht genug: dieſe Hauptrollen wollen ſogar die meiſten ausſchlieſſend an ſich reiſſen, weit entfernt, ſie jemals mit irgend einem ihrer Mitſchauſpieler zu theilen. Von dieſer Denkungsart muſs die Folge unausbleiblich dieſe ſein: daſs es auf den meiſten Bühnen nur einzelne gute Schauſpieler für die Hauptfächer giebt, während die andern, welche an ihrer Bildung arbeiten, das Theater verlaſſen, ſobald ſie ſich zu den Nebenrollen, über welche ihre Mitſchauſpieler, die nun einmal in dem Beſitz der Hauptrollen ſind, ihnen hinauszugehen nicht verſtatten, zu gut fühlen, ſo daſs die untergeordneten Rollen faſt immer entweder mit bloſsen Anfängern, oder mit Menſchen ohne alles Kunſtgefühl und Studium beſetzt ſind. Ferner entſteht auch aus der gewöhnlichen Vertheilung der Rollen in beſtimmte Fächer oft Einſeitigkeit von Seiten der Schauſpieler, welche ſie verhindert, alle ihre Talente auszubilden. Ueberhaupt ſo wie jeder Unternehmung, zu welcher ſich mehrere vereinigen, der Egoism einzelner Mitglieder äuſſerſt nachtheilig wird, ſo iſt dieſes auch der Fall bei der Aufführung eines Schauſpiels. Der Schauſpieler darf durchaus ſeine Rolle nicht hervorſtechender machen wollen, als der Dichter die Abſicht hatte, darf ſichs nicht einfallen laſſen, die andern Rollen, wider den Zweck des Ganzen verdunkeln zu wollen, um in der ſeinigen deſto mehr hervorzuglänzen; eine Regel, welche vorzüglich komiſche Schauſpieler zu beherzigen haben. Im Gegentheil muſs ein jeder das Spiel des andern, ſtatt, wie wohl zu geſchehen pflegt, es zu verderben, zu unterſtützen bemüht ſein, denn nur dadurch können die Schauſpieler

das

das Stück heben, wenn fie fich einander felbft zu heben fuchen. *L.*

Aufhaltung.

(*Mufik.*)

Bedeutet, wie überhaupt, fo auch in der Tonkunft, eine gefchickte Verzögerung der Entwickelung einer Begebenheit, oder eines Gedankens, welchem man ganz nahe zu fein glaubt. Der Componift benutzt diefe Kunftgriffe entweder in der Mitte eines Stücks oder am Ende deffelben, und bedient fich hierzu der Cadenzen und Fermaten. *B.*

Auflöfung.

(*Mufik.*)

Siehe den Artikel Diffonanz.

Aufrifs.

(*Baukunft.*)

Heifst in der Baukunft die Zeichnung der Auffenfeiten eines Gebäudes, oder eines Theiles deffelben, in gerader Anficht, und ohne perfpectivifche Verkürzungen, in welcher jeder einzelne Theil des Gebäudes geometrifch nach dem verjüngten Maafsftabe angegeben worden ift. Er dienet den Bauleuten zur beftändigen Regel. *G.*

Auffchlag und Niederfchlag.

(*Mufik.*)

Bei den Griechen Arfis und Thefis, find zwei mufikalifche Ausdrücke, welche auf den innern Werth der verfchiedenen Taktheile Bezug haben. Arfis bedeutete bei den Griechen die Erhebung der Stimme oder der Hand, und die auf diefe Erhebung erfolgende Niederlaffung ift das, was fie Thefis, den Niederfchlag nannten. Die heutige Art den Takt zu bezeichnen, ift alfo jener ganz entgegengefetzt. Der Accent, oder die gute Taktzeit, liegt der Regel nach im Anfange des Takts, und wird mit dem Niederfchlage, die darauf folgende, die fchlechte Taktzeit, mit dem Auffchlage bezeichnet, fo dafs nach diefer Art nunmehro die gute Taktzeit oder der Niederfchlag Thefis, und

und der Auffchlag oder die fchlechte Taktzeit Arfis heifst. Man fagt ein Stück fängt in Arfis an, wenn vor dem Eintritt des Niederfchlags nur eine oder mehrere Noten vorkommen, deren Werth zufammen noch nicht einen vollen Takt des Stücks ausmachen. In Thefis fängt es an, wenn gleich ein voller Takt der erfte ift. Bei Unterlegung der Worte beruhen Declamation, grammatifcher und pathetifcher Accent ganz auf der Rückficht des Componiften auf Thefis und Arfis. Der laute Niederfchlag, oder das laute Angeben des Taktes bei öffentlichen Gelegenheiten, ift eigentlich eine fehr grofse mufikalifche Unart, die, da fie die Täufchung ftört, mehr verdirbt, als gut macht, und an deren Stelle es doch ficher fo mancherlei anftändigere, und weniger finnliche Mittel giebt. *B.*

Auftritt. Aufzug.

(*Dichtkunft.*)

Siehe den Artikel Schaufpiel.

Augenblick.

(*Zeichnende Künfte.*)

Da der Mahler nicht wie der Dichter, Schaufpieler und Tanzkünftler eine Folge von Handlungen und Bewegungen, fondern nur eine einzige Handlung, nur einen einzigen Augenblick diefer Handlung darftellen kann, fo ift die Wahl diefes untheilbaren Momentes für ihn von der gröfseften Wichtigkeit; denn es hängen von derfelben, bei einer einzelnen Figur, der Ausdruck und Charakter, bei zufammengefetzten Gemählden, auffer den fchon erwähnten Eigenfchaften, alle Vorzüge der Erfindung, der dichterifchen Anordnung, des Accordes, der Handlung, der Ausdruck und die Wirkung des ganzen Gemähldes ab.

Es ift nicht gleichgültig, ob der Mahler diefen oder jenen Augenblick der Handlung einer einzelnen Figur ergreift, denn nur Einer charakterifiert die Perfon und die Handlung am befsten, und nicht jeder gewähret eine fchöne Form, nicht jeder macht die gewünfchte Wirkung, und erreicht die höhern Zwecke der Kunft. Wer die Menfchen in der Natur beobachtete, wird bemerket haben, dafs der handelnde Menfch, während einer und derfelben Handlung, die fich in unzählbare Momente theilte, die Darftellung ganz verfchiedener Eindrücke und Rührungen gewähren würde, wenn man ihn in mehrern diefer auf

einan-

einander folgenden Momenten zeichnen wollte. Die Wahl des Augenblickes ist also schon bei einer einzelnen Figur von der gröſseſten Wichtigkeit, und dieſe Wichtigkeit wächſt noch unendlich, wenn mehrere aufgefaſste Momente der Handlungen verſchiedener Perſonen zur Erregung einer harmoniſchen Totalempfindung beitragen ſollen.

Es kommt bei der Wahl des Augenblickes in einem zuſammengeſetzten Werke bei weitem nicht allein auf die beſste Charakteriſierung einer Handlung, bei weitem nicht allein auf die unter den und den Umſtänden möglichſt beſste Form der handelnden Perſonen an, ſondern es entſtehet auch noch die Frage, wie viel Intereſſe darf dieſe Figur an der Handlung nehmen? welche Bewegung, welche Stellung iſt für dieſes abgewogene Intereſſe die zweckmäſsigſte? welcher Augenblick der Handlung ſteht im Einverſtändniſſe mit der allgemeinen Harmonie, und welcher ſtöhrt den Einklang des Gemähldes? — Die Schwierigkeiten vermehren ſich, je getheilter das Intereſſe der in einem Gemählde handelnden Perſonen iſt; aber der Ruhm des Künſtlers ſteigt in eben dem Grade, wenn er auch hierin allen Forderungen der Harmonie und der dichteriſchen Einheit Genüge leiſtete.

Von derſelben Materie, als einer der wichtigſten für die dichteriſche Anordnung und Zuſammenſetzung, wird in mehrern Artikeln dieſes Wörterbuches gehandelt werden. *G.*

Ausarbeitung. Ausbildung. Ausführung.

(*Schöne Künſte, vorzüglich Mahlerei.*)

Dieſe drei Wörter drücken in umgekehrter Ordnung die Grade der Vollendung jedes Kunſtwerkes aus.

Der Plan oder die Anlage umfaſſet die allgemeine Idee des Werkes; die Ausführung ſtellet das Werk ſelbſt dar. Kein weſentlicher Theil deſſelben fehlt; alle ſtehen ſie in dem gehörigen Lichte, in den gehörigen Verhältniſſen, ſo, daſs ſie ſchon eine gute Wirkung machen.

Aber noch fehlen unendliche Kleinigkeiten; hier iſt der Ausdruck um einen kaum merklichen Zug zu ſtark, dort hat eine Farbe nicht die natürliche Tinte; hier fehlet ein Lichtblick, dort ein zufälliger Schatten; hier hat der Umriſs nicht Beſtimmtheit, dort nicht Eleganz genug; alle dieſe Kleinigkeiten erſetzet die Ausbildung und Ausführung.

Die in diesem Artikel genannten Handlungen scheinen zwar bloss mechanisch zu sein, und kein Genie zu erfordern; aber sie haben unendlich vielen Einfluss auf die glückliche Wirkung eines Werkes schöner Kunst. Die Schönheiten derselben sind zwar nicht der Hauptgegenstand des Künstlers, aber er bedienet sich derselben als Mittel, Schönheiten von höherm Range wirksam zu machen, die Augen des Betrachters auf diejenigen Gegenstände zu ziehen, welche ihn vorzüglich rühren sollen. Die Schönheiten der Ausbildung und Ausarbeitung sind daher Werke des Genies, indem der Künstler dadurch den Zweck vollkommen zu interessieren erreicht. Aber er wird ihn gänzlich, oder doch zum Theil verfehlen, wenn er in seinem Fleisse allzu weit geht, oder diejenigen Theile sorgfältig ausarbeitet, welche entweder ihrer Natur, oder dem Platze nach, auf welchem sie stehen, gleichsam nur in einen Nebel gehüllt erscheinen müssen. Das Genie läfst es selten an einiger zweckmäfsigen Ausarbeitung fehlen, wer aber damit nicht begabt ist, glaubt diesen Mangel durch Fleiss in der Ausführung und durch peinliche Pünctlichkeit zu ersetzen. *G.*

Ausdruck.

(*Aesthetik.*)

Der Ausdruck findet, als eine besondere Partie der schönen Kunst, nur in den bildenden Künsten, der Schauspielkunst, Tanzkunst und Gartenkunst Statt. In der Dichtkunst und Tonkunst ist Alles Ausdruck, d. h. alles stellt innere geistige Kräfte und Zustände dar, oder führt Reihen analoger rührender Vorstellungen herbei. Von dem Ausdrucke, als besonderer Partie der schönen Kunst, muss man den Ausdruck unterscheiden, in wie fern er dem äussern Vortrage der Werke gewisser Künste eigen ist, z. B. dem Vortrage von Gedichten, und dem Vortrage von Tonstücken. *H.*

Ausdruck.

(*Bildende Künste.*)

Der Ausdruck in historischen Werken der Mahlerei ist die Wirkung der dargestellten Gegenstände auf die Seele des Betrachters, welche durch die Darstellung der innern Rührungen und Gemüthszustände auf dem Gesichte und in der Haltung des ganzen Körpers, also

durch

durch die Darſtellung alles deſſen, was der Menſch in dem auf dem Gemählde vorgeſtellten Augenblicke der Handlung wirklich iſt und empfindet, und durch den, nach dem in dem handelnden Menſchen herrſchenden Gefühle genau abgemeſſenen Charakter alles deſſen, was ihn auf dem Gemählde umgiebt, hervorgebracht wird.

Der Menſch befindet ſich nie in einer Lage, in welcher er nicht entweder die ihn umgebenden Gegenſtände, oder Rührungen, die unabhängig von denſelben in dem Innern ſeiner Seele vorgehen, empfände. Dieſe Empfindungen äuſſern ſich in jeder ſeiner Muskeln, und in dem Kreislaufe ſeines Blutes, verändern daher die Umriſſe ſeines Körpers, und die Farbe ſeines Geſichtes.

Der Menſch betrachtet nie einen Gegenſtand, deſſen Form, Structur und Zuſammenſetzung nur irgend etwas Auszeichnendes, irgend einen Charakter hat, ohne einige, dieſem Charakter analoge Rührungen zu empfinden. Die Wahl der zufälligen Dinge kann alſo, in Rückſicht der Form derſelben, für den Mahler mit nichten gleichgültig ſein.

Jedermann fühlet die Eindrücke, welche die Farben einzelner und neben einander geſtellter Gegenſtände, welche die Art der natürlichen oder künſtlichen Beleuchtung, die Modificationen der Jahres- und Tages-Zeiten, des Wetters und der Luft auf ſeine Seele machen. Der Künſtler muſs alſo auch bei Colorierung und Beleuchtung ſeines Gemähldes auf dieſe dem erſten Anblicke nach weniger weſentlichen Theile die genauſte Rückſicht nehmen.

Nach dieſen wenigen aufgeſtellten Grundſätzen, die vielleicht bis ins Unendliche vermehret werden könnten, verbreitet ſich der Ausdruck über Alles, was der Künſtler darſtellen kann. Nichts iſt deſſelben unempfänglich, von den ſtärkſten Zügen des menſchlichen Geſichtes an, bis auf die Farbe des Erdbodens, auf welchem der handelnde oder empfindende Menſch ſteht. Jeder Faltenwurf an ſeinem Gewande, jede Partie ſeines Haupt- und Bart-Haares, jeder Zweig des Baumes, unter welchem er ruht, ſelbſt die Farbe des Laubes deſſelben, muſs, ſoll das Gemählde ganz vollkommen ſein, zur Hervorbringung des beſtimmten Ausdruckes beitragen, oder wenigſtens demſelben nicht entgegen wirken.

Es iſt unmöglich, in einem Werke von dieſer Eingeſchränktheit die ſo äuſſerſt wichtige, und in Anſehung ihres Umfanges unerſchöpfliche Materie über den Ausdruck in ihrem ganzen Umfange abzuhandeln. Wir konnten daher für den Ausdruck im Allgemeinen nichts thun, als den Liebhaber der Kunſt, denn der wahre

Künstler bedarf dessen nicht, auf das Wesentlichste desselben aufmerksam machen, und behalten uns nun noch einen verhältnissmäsig kleinen Raum für die Betrachtung des Ausdrucks bevor, in so fern er Einfluss auf die Schönheit hat.

Da der Mahler seine Figuren handelnd oder leidend vorstellt, so muss er in ihren Gesichtszügen, in den Bewegungen ihrer Gliedmaassen und Muskeln diejenigen Rührungen auszudrücken suchen, welche die Seele derselben wirklich empfindet. Da es aber bei diesen Rührungen immer auf das Mehr oder Weniger ankommt, indem einige derselben heftig, andere leicht, einige edel, andere gemein sind, so hängt die Wahl derjenigen, welche schöne Formen gewähren, ganz und allein von dem Geschmacke des Künstlers ab. Der Geschmack setzet also dem leidenschaftlichen Ausdrucke seine gehörigen Grenzen. Wollte der Mahler eine gewaltsame Leidenschaft ausdrücken, und bei der Darstellung derselben ein ganz gemeines Modell treulich copieren, so würde er zwar diese Leidenschaft vollkommen und wahr darstellen, aber sein Product würde dem Kenner missfallen, weil sich die Kunst nur durch edle Leidenschaften und Bewegungen des Wohlgefallens versichern kann. Werke der Kunst müssen nie zurückstossend erschüttern, müssen selbst bei schmerzhaften Darstellungen angenehme Rührungen, nie aber Verdruss und Widerwillen erregen; dürfen also nie durch convulsivische Bewegungen, durch verdrehte und verzuckte Augen, durch einen aufgerissenen Mund das Auge des Betrachters beleidigen.

Laokoon und seine Söhne sind ein berühmtes, und von neuern Künstlern noch nie erreichtes Beispiel eines edeln Ausdrucks der gewaltigsten Leidenschaft, welche die Menschheit erdulden kann. Und mit welcher, fast übermenschlichen Grösse der Seele leidet er, und wie rühret er den Betrachter um desto mehr, je unverkennbarer er ihm eine über alle körperlichen Leiden erhabene Seele ansieht. Keine Verzuckungen, keine convulsivischen Bewegungen der Muskeln, welche die Schönheit der Formen vernichteten, und doch drückt jede Fiber den heftigsten Schmerz aus. Die Söhne desselben, die von nicht so festem Körperbaue sind, müssen den Schmerz um desto heftiger empfinden. Allein wie so schön und rührend ist dieser Schmerz ausgedrückt: sie blicken ängstlich zu ihrem Vater empor, und drücken in ihrem Blicke Verlangen und Erwartung der Hülfe und Linderung der Schmerzen aus. Poussin giebt auf seinem berühmten Gemählde: die Sündfluth, einem Weibe dadurch einen unaussprech-
lichen

lichen Ausdruck, dafs er fie, fchon in dem letzten Todeskampfe, noch ihr Kind über die Fluthen empor heben läfst; und Tifchbein läfst feine unnachahmlich fchöne Kleopatra den Schmerz, der in ihrem Bufen wühlt, nur durch eine von dem linken Arm unterftützte vorwärts gebeugte Stellung und den empor gehobenen Blick ausdrücken. Das ganze Geficht ift von Gram und Schmerz unentftellt, und vollkommen fchön, und doch fo unendlich viel ftarkleidenfchaftlicher Ausdruck in demfelben.

Schildert der Mahler Rührungen, die nicht fo heftig find, die denn aber doch, wenn fie ganz treu dargeftellet würden, der Schönheit der Form fchaden könnten, fo mufs er mit tiefem, philofophifchem Blick' in die Geheimniffe und verborgenen Triebfedern des menfchlichen Herzens einzudringen, und die bedeutendeften Züge, fowohl des Gefichtes, als auch — und wahrhaftig nicht weniger — der Hand aufzufaffen fuchen. Gelingt es ihm auf diefem Wege, fo wird er mit Wenigem Viel leiften können, und oft mit einem einzigen Zuge, bei übrigens ganz ruhigem Körper feiner Figur, auf den Betrachter mehr wirken, als wenn er, um feines Ausdrucks recht gewifs zu fein, alle Gefichtszüge, Gliedmaafsen und Muskeln des Körpers feiner Figur in Revolution gezeiget hätte.

Die Griechen befafsen diefe Kunft, mit Wenigem Viel zu leiften, in einem erftaunenswürdig hohen Grade. Ihre Statüen ftehen oft fo ganz in Ruhe, dafs fie, um mit dem Herrn von Azara zu reden, an den Ausdruck kaum gedacht zu haben fcheinen, und dennoch fagt jede derfelben, was fie fagen foll.

Ueberhaupt wird das Werk des bildenden Künftlers einen defto gewiffern Erfolg haben, je mehr man feinen leidenfchaftlichen Figuren eine edle, grofse Seele anfieht. Ungebehrdigkeit im Elend, Ausfchweiffungen in der Freude beleidigen, oder mindern doch wenigftens unfere Theilnahme fchon in der Natur, wo die Ausdrücke deffelben doch mittheilender und wahrer find, und bald verfchwinden; wie viel mehr mufs diefes in der Kunft Statt finden, welche, da fie gewiffermafsen für die Ewigkeit arbeitet, nur edle Züge der Natur auffaffen darf.

Der Ausdruck in dem Portrait kann, wenn er Sinn haben foll, in nichts als in der Darftellung folcher Züge eines Menfchen beftehen, die ihm von Natur eigen, alfo bleibend find, und ihn in feiner Individualität darftellen. Augenblickliche, vorübergehende Erfcheinungen in dem Gefichte eines Menfchen ftellen nicht die Seele desfelben, fondern nur eine zufällige, momentane Modification derfelben dar. Will oder mufs der Mahler dem Por-

trät das geben, was man, oft ohne zu wissen warum, eine geistreiche Stellung nennt, so kann es unmöglich gleichgültig sein, welche unter den tausend möglichen er wählt. Fast jedes menschliche Gesicht macht einen allgemeinen Eindruck, zu dessen Hervorbringung die Haupttheile desselben gemeinschaftlich beitragen. Das Resultat derselben bildet das, woraus wir auf den Charakter des Menschen schliessen. Jeder Charakter äussert sich in eigenthümlichen Bewegungen, und unter gewissen Stellungen sind wir gewohnt, uns gewisse Charaktere vorzustellen. Die Auffassung dieser Bewegungen und Stellungen ist das, was man bei übrigens treuer Darstellung des Menschen, Glück in der Porträtmahlerei nennt.

Historisierte Porträs müssen nach den Grundsätzen des Porträts und der Geschichtmahlerei dargestellt und beurtheilet werden.

Der Ausdruck in der Landschaftsmahlerei ist so mannigfaltig, als der Charakter der Landschaften in der Natur. (Siehe den Artikel Landschaft.) Der Künstler kann ihn durch Darstellung solcher Gegenstände sehr erhöhen, die Bezug auf die Menschheit und das Interesse derselben haben. Das Denkmahl eines Verstorbenen in einer melancholischen, ein Schäfer, der ein junges Mädchen küsst, in einer romantisch lachenden Landschaft, wird dem natürlichen Ausdrucke derselben grössere Bestimmtheit und höheres Interesse verleihen. *G.*

Ausdruck.

(*Schauspielkunst.*)

Ausdruck in der Schauspielkunst heisst im Allgemeinen, die Uebereinstimmung der Töne und Gebehrden des Schauspielers, mit den Gesinnungen und Gefühlen, welche er darstellen soll. In dieser weitern Bedeutung ist *Ausdruck* die einzige und höchste Forderung, welche an den Schauspieler gemacht werden kann, und alle Regeln der Schauspielkunst lassen sich aus diesem einzigen Begriffe entwickeln. Da man aber durchgängig das Wort Ausdruck blos auf die Darstellung der Empfindungen und Leidenschaften einzuschränken pflegt, so ist hier von dieser Eigenschaft, blos in der letztern Bedeutung, die Rede.

Da der Schauspieler die Leidenschaften, welche er durch Gebehrden und Töne ausdrückt, nicht selbst wählt, sondern von dem Dichter vorgezeichnet bekömmt, so kommt es bei dem Ausdrucke, den ihm seine Kunst zur Pflicht macht, nicht blos darauf an, dass er überhaupt Leiden-

schaf-

schaften richtig und wahr darzustellen vermögend sei — von welchem Puncte in dem Artikel Affect gesprochen worden ist — sondern vorzüglich darauf, dass er in jeder Stelle jedesmal die wahren Empfindungen auszudrücken wisse. Es kann eine Stelle mit vieler Empfindung gesagt, und diese Empfindung sehr wahr ausgedrückt werden; und doch kann der Vortrag derselben fehlerhaft sein, wenn die ausgedrückte Empfindung nicht die einzig wahre ist, welche in dieser Stelle verborgen liegt. Eine flüchtige Beobachtung reicht hin, sich zu überzeugen, dass die Schauspielkunst, in Rücksicht auf diesen Punct, bei uns noch in der Wiege ist, da selbst sogenannte grosse Schauspieler oft Alles gethan zu haben glauben, wenn sie uns überhaupt Ausdruck der Leidenschaft zeigen, unbekümmert, ob diese Leidenschaft auch die wahre, oder die einzige sei, und unbesorgt wegen der so nöthigen Modificationen der Leidenschaften nach Maasgabe des darzustellenden Charakters, (denn nur dessen und nicht seine eigenen Leidenschaften soll der Schauspieler zeichnen) und wegen der mannigfachen feinen Schattierungen und Uebergänge, welche bei der Darstellung jeder Leidenschaft so äusserst wichtig sind.

Um dieses wahren Ausdrucks fähig zu sein, muss der Schauspieler schon von der Natur mit einer reitzbaren Phantasie, einem feinen Beobachtungsgeist, und einem regen Darstellungstriebe begabt sein. Diese Anlagen darf er jedoch nicht vernachlässigen, sondern muss sie, durch Lectüre der Dichter; durch ununterbrochenes Studium des Menschen, und durch wiederhohlte Vorübungen zu üben und zu erhöhen bemüht sein. Bei diesen Anlagen und der gehörigen Cultur derselben wird überdiess, während der Ausübung, ein nicht gemeiner Scharfsinn, welcher dem Schauspieler jedesmal das wahre Verhältniss zwischen den darzustellenden Empfindungen und den Mitteln der Darstellung zeigt, und eine nicht minder grosse Aufmerksamkeit auf sich selbst und seine Stimme erfordert. Und — dieses alles vorausgesetzt — welche Uebung wird vorausgesetzt, ehe sich der Schauspieler so in die Gewalt bekömmt, dass er bei jedem neuen Gefühle auch einen neuen Ton und neue Gebehrden annehme; in welcher Kunst das ganze Geheimniss des Ausdrucks verborgen liegt!

Wenn Sulzer sagt: „Das vorzüglichste Mittel zu einem „vollkommenen Ausdruck scheint dieses zu sein, dass der „Schauspieler sich selbst so stark, als möglich ist, in die „Empfindung der Personen setze, welche er vorstellt," so ist dieses wohlverstanden sehr wahr. Da aber

dieses lebhafte Versetzen seiner selbst in die fremden Empfindungen, welche jedesmal in der Rede enthalten sind, (wiefern es, wie ich nochmals wiederhohlen muss, richtig verstanden wird) bloss durch die eben angeführte Vereinigung seltner Naturgaben mit einem rastlosen Studium der Welt und seiner selbst bewirkt werden kann, so begreife ich in der That nicht, wie man die angezogene Behauptung in der Absicht für sich anführen könne, um die Regeln der Kunst für überflüssig, und die momentane Leitung der Natur und Empfindung für völlig hinreichend zu erklären. Allein, was das schlimmste ist, man nimmt diesen Satz, welchen, beiläufig gesagt, fast ein jeder im Munde führt, fast durchgängig in einem Sinne, in welchem er unleugbar eine vollkommene Unwahrheit enthält. Ohne zu bemerken, dass der Ausdruck: sich in eine fremde Leidenschaft versetzen ein figürlicher Ausdruck ist, erklärt man ihn ganz wörtlich, und behauptet in allem Ernste, der Schauspieler müsse die darzustellenden Empfindungen so ganz zu den seinigen machen, dass zwischen ihm und seinem Charakter die vollkommenste Identität Statt finde. Allein der jüngere Riccoboni, nennt dieses mit Recht einen glänzenden Irrthum, und sagt sehr wahr: „ich habe allezeit als was gewisses angenommen, dass man, wenn man das Unglück hat, das, „was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, ausser Stand „gesetzt wird, zu spielen.“ Daher erklärt Herr Engel das Verfahren eines alten Schauspielers, der in der Electra des Sophokles sich die Asche seines Sohnes bringen liess, um den Schmerz der Griechischen Prinzessin, als man ihr die Gebeine des Orestes bringt, desto vollkommener auszudrücken, mit Recht für ein wahres Wagstück. Soviel ist völlig ausgemacht: wenn auch der auf eine ähnliche Art hingerissne Schauspieler dem Publicum von einer gewissen Seite interessant werden kann, so ist doch nicht der Fall von Seiten der Kunst, worauf es allein hier ankömmt, da ein solcher immer nur sich selbst, aber nie seinen Charakter darzustellen im Stande ist. Es bleibt daher für den Ausdruck: sich in fremde Leidenschaften setzen, kein anderer vernünftiger Sinn übrig, als dieser: sich, vermittelst der Phantasie, von einer fremden Leidenschaft eine sehr lebhafte Vorstellung bilden. Auch lässt sich aus dieser Lebhaftigkeit der Vorstellung die Nachbildung der Affecten durch den Ton und die Gebehrden hinlänglich erklären, ohne erst die selbst eigne Empfindung zu Hülfe zu rufen: denn jede volle anschauliche Vorstellung einer Empfindung, ja selbst einer blossen Sache, führt schon an sich eine Anreitzung mit sich, diese Empfindung, diesen Gegenstand

ſtand nachzuahmen. Um aber, zu Erreichung des richtigen Ausdrucks, ſich jedesmal in die einzig wahren Gefühle zu verſetzen, muſs der Verſtand über das Ganze die Aufſicht führen, nachdem er vorher in den Sinn und die Eigenheiten einer Compoſition, ihren feinſten Zügen nach, eingedrungen iſt. Man vergleiche hiermit den Artikel Declamation.

Ich gehe zu der Frage über, ob es, um den Ausdruck deſto vollkommener zu erreichen, nöthig ſei, die Natur etwas zu übertreiben? Man hätte, dünkt mich, eine ſolche Frage niemals aufwerfen ſollen. Denn da der Schauſpieler, bei der Darſtellung der Affecten, durchaus nicht ſeiner Willkühr, ſondern der Vorſchrift des Dichters folgen muſs, ſo hängt es erſtlich auch bloſs von dem Dichter ab, in welchem Grade eine Leidenſchaft auf dem Theater gezeigt werden ſolle. Allein der Dichter kann bisweilen ſelbſt fehlen, indem er einen Affect entweder zu ſtark oder zu ſchwach zeichnet. Dann verbeſſere ihn der Schauſpieler, wenn er kann; wobei er jedoch nicht ſowohl als Schauſpieler verfährt, ſondern vielmehr ſelbſt den Dichter macht; denn was er als Schauſpieler dabei thut, betrifft auch bloſs die Ausführung ſeiner Idee. Zweitens, Uebertreibung der Natur, im ſtrengſten Sinne des Worts, darf durchaus weder von Seiten des Dichters noch des Schauſpielers, geduldet werden, den einzigen Fall ausgenommen, wenn dieſe Uebertreibung ſelbſt gemahlet werden ſoll; allein die Art der Uebertreibung, welche in der Erhöhung des leidenſchaftlichen Ausdruckes, ſo wie er ſich bei gewöhnlichen Menſchen zu äuſſern pflegt, beſteht, muſs nothwendig, wenn der Dichter darauf hindeutet, groſse Wirkungen hervorbringen.

Endlich: So wie es auf der einen Seite fehlerhaft iſt, aus Vernachläſſigung irgend einen merkbaren Gemüthszuſtand unausgedrückt entwiſchen zu laſſen; ſo hat man ſich auf der andern eben ſo ſehr vor dem Fehler zu hüten, in der guten Meinung, Alles auszudrücken, Gedanken oder Worten, in denen kein Ausdruck liegt, auf Koſten des wahren Ausdrucks Bedeutung zu geben. Ich rede hier von der oft übel angebrachten Mahlerei gewiſſer Gegenſtände oder Empfindungen, welche entweder gar nicht, oder doch bloſs ihren Hauptzügen nach gemahlt werden ſollten. Da ſich die Mahlerei durch den Ton und die Gebehrden von dem Ausdruck darin unterſcheidet, daſs ſie nicht, wie dieſer, die Faſſung, die Geſinnung, womit die Seele gewiſſe Gegenſtände denkt, ſondern dieſe Gegenſtände an ſich mahlt, die erwähnten Künſte hingegen die Seelendarſtellung zu ihrem höchſten

Zwecke haben, so kann man im Allgemeinen die Regel festsetzen, daſs der Schauspieler nie mahlen, sondern immer nur ausdrücken solle, es sei denn, daſs der Ausdruck selbst Mahlerei erfordere, und so mit derselben in Eins zusammenflieſse. Dieses letztere geschieht aber nur dann: erstlich, wenn der Gegenstand seiner Beschaffenheit nach, eine lebhafte Vorstellung bei der Person erregt; zweitens, wenn man die Absicht hat, bei andern eine anschauende Idee von demselben zu erwecken. Bisweilen können auch Mahlerei und Ausdruck zusammen Statt finden, und einen zusammengesetzten Ausdruck bilden. Uebrigens muſs man jedoch in denen Stellen, in welchen Mahlerei Statt findet, immer nur auf die Hauptzüge merken, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge mit jenen in Eins zusammenfassen; denn, wenn die Sprache, unfähig Alles zugleich zu sagen, die Gedanken in ihre Theile zerlegt, so faſst hingegen die Imagination auf einmal das Ganze, und hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammlen. *L.*

Ausdruck.

(*Musik.*)

Der Ausdruck in der Musik ist die geschickte Anwendung derjenigen Mittel, durch welche mit Hülfe der Töne gewisse Empfindungen erweckt und belebt werden sollen. Composition und Ausführung verlangen beide ihren Ausdruck, und nur durch Verbindung der einen mit der andern entsteht angenehme, kraftvolle und groſse Wirkung. Melodie, Harmonie, Bewegung, Wahl der Instrumente, der Stimmen, der Tonarten u. s. w. sind die Elemente der musikalischen Sprache, und Melodie behauptet unter selbigen die erste Stelle, da sie das ist, was das Ganze beseelen muſs. Aber mit einer guten und sangbaren Melodie ist noch bei weitem nicht Alles gethan. Es kommt nun darauf an, was schickt sich zu selbiger für Harmonie, welcher Baſs hebt sie besser, oder welcher entspricht mehr dem Charakter der Worte? denn es braucht nur einer kleinen Veränderung in der Harmonie, um einen flieſſenden Gesang in einen wäſsrigen umzuschaffen, so wie im Gegentheil ein paar unbedeutende Noten durch eine frappante Harmonie, die man ihnen unterlegt, ein hervorstechendes Gewicht erlangen können. Ferner, welche Instrumente passen besser zur Begleitung für den gegenwärtigen Fall? Ist jene Tonart mehr diesem, diese mehr jenem Instrumente angemessen? thut hier eine Sopran-

Stimme mehr als der Alt?] Ist für die Art des Affects jene Bewegung nicht zu schleppend, diese hingegen nicht zu rasch u. s. w. Diese und hundert ähnliche Fragen hat sich der denkende Künstler zu beantworten, oder muss deren Beantwortung durch richtige Resultate und lange Rutine im Gefühl haben, ehe er verlangen kann, sein Stück soll so in Ausübung gebracht werden, wie es vielleicht als Ideal in seiner Seele stand. Warum Musikstücke im Ausdruck so oft vergriffen und gemissdeutet werden, ist sehr begreiflich. Locale Rücksicht des Componisten, Mangel an Zeichen, sich hinlänglich verständlich zu machen, abstechende Fähigkeiten eines Orchesters mit dem andern, Verschiedenheit der Begriffe vom Vortrag, vom Tempo u. s. w. stellen öfters hier ein Stück nur halb, dort kaum im Schattenrisse vor. Was für den ausübenden Tonkünstler hieher passt, ist zerstreut in den Artikeln Adagio, Vortrag u. a. m. zu finden. *B.*

Ausdruck.

(*Tanzkunst.*)

Diejenige Eigenschaft, vermöge welcher der Tänzer das, was er ausdrücken soll, lebhaft fühlt, und mit Energie darstellt. Es giebt einen Ausdruck der Zusammensetzung und der Ausführung, aus deren Vereinigung die stärkste und angenehmste Wirkung des Tanzes entspringt. Um Ausdruck zu gewähren, müssen Tanzgemählde markierte Züge grosser Partieen, kräftige Charaktere, kühne Massen, Gegensetzungen und Contraste enthalten, die eben so auffallend als mit Kunst gesparet sind.

Die tragische Gattung ist ohne Widerrede zum Ausdrucke des Tanzes die geschickteste; sie gewähret grosse Gemählde, edle Stellungen, und glückliche Theatercoups; und da überdiess die Leidenschaften der Helden stärker und entschiedener sind, als die Leidenschaften gewöhnlicher Menschen, so wird die Nachahmung derselben leichter, und die Handlung des Pantomimen wärmer, wahrer und verständlicher.

Aber unglücklicher Weise haben wir entweder aus Gewohnheit oder Unwissenheit wenig vernünftige Ballets; man tanzt um zu tanzen, glaubt jeder Vorstellung Genüge gethan zu haben, welche sich Menschen von Geschmack von einem Ballet machen, wenn man es mit Executanten besetzt, welche nichts executieren, die unter einander hinein springen, an einander anstossen, und nichts als kalte und verworrene Gemählde liefern, die ohne Geschmack

schmack gezeichnet, ohne Gracie gruppiert, aller Harmonie, jener Tochter des Gefühles, beraubt sind, welche dadurch allein die Kunst verschönern kann, dafs sie ihr Leben giebt.

Der Balletmeister mufs es sich angelegen sein lassen, allen tanzenden Actören eine verschiedene Handlung, einen verschiedenen Ausdruck und Charakter zu geben. Sie müssen alle auf entgegen gesetzten Wegen dasselbe Ziel erreichen, und einmüthig und eifrig dazu beitragen, durch die Wahrheit ihrer Gesten und ihrer Nachahmung die Handlung zu mahlen, welche ihnen der Componist vorzeichnete. Herrschet in einem Ballet Eintörmigkeit, findet man in demselben nicht jene Verschiedenheit des Ausdruckes, der Stärke, der Stellung und des Charakters, die man in der Natur findet, sind jene leichten, aber unmerklichen Nüancen, welche eine und dieselbe Leidenschaft in mehr oder weniger markierten Zügen, mit mehr oder weniger lebhaften Farben mahlen, nicht mit Kunst gespart, und mit Geschmack und Delicatesse vertheilt, so ist das Gemählde kaum eine mittelmäfsige Copie eines vortrefflichen Originals, und hat, da es nicht die mindeste Wahrheit darstellt, weder Kraft noch Recht zu bewegen und zu rühren.

Der Haufe von Menschen, welche jetzt unsere Schauspiele besuchen, würden an das gar nicht glauben können, was sie nicht sahen. Zufrieden mit einem Tanze, er sei zärtlich, edel oder *leger*, welcher sie dahin reifst und alle ihre Wünsche befriediget, werden sie unwiderruflich entscheiden, alles, was man von dem Tanze der Griechen und Römer erzählt, sei nichts als die ausschweifendste Uebertreibung, und immer zu glauben fortfahren, wir hätten alles, was wir haben können, weil sie gar nicht im Stande sind, der Gegenstand sei welcher er wolle, sich etwas Höheres vorzustellen, als was ihre Sinne trift.

Man sage ihnen also, der Tanz der Eumeniden habe auf dem Theater zu Athen einen so ausdrucksvollen Charakter gehabt, dafs er die Seele jedes Zuschauers mit Schauder und Entsetzen erfüllte. Der Areopagus zitterte vor Furcht und Schrecken. Unter den Waffen grau gewordene Greise bebten; die Menge flohe; schwangere Weiber kamen nieder; man glaubte zu sehen, und man sahe wirklich jene grausamen Gottheiten, die Dienerinnen der Rache des Himmels, die Verfolgerinnen der Laster der Erde.

Diesen historischen Zug erzählen uns dieselben Schriftsteller, welche uns sagen, Sophokles sei ein Genie gewesen; nichts habe der Beredsamkeit des Demosthenes widerstanden;

ſtanden; Themiſtokles ſei ein Held, und Sokrates der Weiſeſte aller Menſchen geweſen; und der Tanz brachte zu den Zeiten jener berühmten Griechen, auf jene privilegierten Seelen, im Angeſichte jener untadelhaften Zeugen ſo groſse Wirkungen hervor.

Zu Rom hatten in den ſchönen Zeiten der Kunſt alle Gefühle, welche die Tänzer ausdrückten, einen ſo wahren Charakter, eine ſo groſse Stärke, ſo viel Energie, daſs man die Menge, dahingeriſſen durch die Täuſchung, mehr als einmahl den verſchiedenen Bewegungen des Gemähldes maſchinenmäſsig folgen, ein Angſtgeſchrei erheben, Thränen vergieſsen, an den zärtlichen Schmerzen der Hekuba, oder an der Wuth des Ajax Theil nehmen ſahe; die Zuſchauer, wüthend wie der Actör, welcher den Helden vorſtellte, riſſen ſich ihre Kleider vom Leibe, um rüſtiger zum Kampfe zu ſein, und geriethen oft auf das grauſamſte mit einander in Handgemenge.

Und welche Menſchen waren es, auf welche jene ſtarken und lebhaften Eindrücke gemacht wurden? Die Zeitgenoſſen des Mecän, Lucullus, Auguſtus, Horaz u. ſ. f. (Aus *Compan's Dictionn. de Danſe.*) *G.*

Ausführung.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Ausarbeitung.

Ausführung.

(*Muſik.*)

Iſt der vollſtändige und ungezwungene Vortrag eines Ton- oder Singſtücks. Da die Muſik für das Gehör iſt, ſo läſst ſie ſich auch nur durch die Ausführung gehörig beurtheilen. Manche Partitur hat für das Auge ein ganz einfaches, und faſt elendes Anſehen, und thut bei der Ausführung die herrlichſte Wirkung. Eine andere erſcheint auf dem Papier als ein Meiſterſtück und läſst ſich gleichwohl nicht anders als mit Widerwillen anhören. So war die Figur des Regenbogens, den, ich glaube es war Matheſon, ſo künſtlich in einer Partitur vorſtellte, ſicher nur fürs Auge geſchrieben, denn ſchwerlich hat jemand bei der Aufführung des Stücks geahndet, daſs jetzt ein Regenbogen geſpielt wird. Eine ganz vollkommen gute Ausführung wird wohl ewig zu den frommen Wünſchen gehören. Nehmen wir auch an, daſs alle mechaniſche

Puncte, daſs Intonation, Präciſion u. d. gl. aufs vollkommenſte berichtigt wären, ſo ſind das nur erſt Grundlinien. Wie nun aber alle Subjecte, die an der Ausführung Theil haben, unter eine geiſtige Hut zu bringen, wie ihnen allen einerlei Gefühl, einerlei Begeiſterung einzuflöſsen, ihr Vermögen dieſe von ſich zu geben, und es dem Zuhörer mitzutheilen, in gleichen Maaſse gegen einander abzuwiegen u. ſ. w.

Hier rathe Apoll! *B.*

Ausſichten.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

Ausſichten gewähren dem Betrachter den Genuſs der verſchiedenen Gegenſtände der Landſchaft. Bei dieſen Gegenſtänden kommt es ſowohl auf die Natur derſelben an und für ſich betrachtet, als auch auf die Verbindung derſelben mit andern, und auf die Geſichtspunkte an, aus welchen man ſie betrachtet.

Die Gegenſtände einer Ausſicht können durch ihre eigene Wichtigkeit, durch Reitze der Anmuth und Schönheit, durch Gröſse, Neuheit, durch ein romantiſches, lachendes, heiteres Anſehen, durch trübe, melancholiſche Schwermuth u. ſ. f. intereſſieren; ſie können aber auch gemein und ohne allen Charakter ſein.

Die erſtern wird der Künſtler für ſein Kunſtwerk zu benutzen, und durch daſſelbe ſie gehörig einzuleiten und vorzubereiten ſuchen; die letztern wird er aber entweder gar nicht aufnehmen, oder ihnen durch ſorgfältig verborgene Kunſt irgend einen Charakter, ſei es auch nur der Charakter einer leichten Mannigfaltigkeit, zu geben ſich bemühen.

Durch die Verbindung der einzelnen Gegenſtände einer Ausſicht erhalten ſie faſt noch gröſsern Reitz, als durch die eigenthümliche Beſchaffenheit eines jeden für ſich. Der Gartenkünſtler wird alſo die Ausſichten und die daraus entſpringenden Anſichten ſo zu ordnen wiſſen, wie ſie die meiſte und beſste Wirkung thun; er wird uns daher aus dem Werke ſeiner Kunſt heraus dieſelben Gegenſtände aus verſchiedenen Geſichtspunkten zeigen, und alſo ſelbſt in ſeiner Armuth wirklich reich ſein.

Nichts giebt einer Ausſicht gröſseren Reitz, als die Beweglichkeit der Gegenſtände, wodurch ſie einen ganz eigenthümlichen Charakter erhält. Alles was von Leben, Bewegung, Thätigkeit zeiget, wird alſo dem Gartenkünſtler höchſt willkommen ſein.

Die

Die vorzüglichſten Veränderungen des Himmels, der Morgen und Abend, haben noch auſſer ihren groſsen Reitzen den Charakter der Beweglichkeit, und man kann in Rückſicht derſelben den Gartenkünſtlern mit Marnezia zurufen:

O dunkelt, dunkelt nicht durch einen dicken Schatten,
Die Farben, die ſo lieblich glänzen,
So friſch am Gemählde des Morgens.
Ergreifet den Genuſs! dieſs iſt der Augenblick,
Wo mit Entzücken das Auge vom duftigen Hügel herab
Durch lachende Thäler hinirret,
Dem Tritte des werdenden Tages zu folgen,
Und ſeine ſüſse Majeſtät zu ſchaun.

Und in Rückſicht einer Ausſicht gegen den Abend:

Wenn nun die Sonne des Himmels
Erhabnes Gewölbe durchlaufen,
Wenn ſie an den Pforten des Abends
Nun enden will ihre Bahn,
Und ſchon ein bräunlicher Schatten
Sich breitet über das Grün,
Den ſchiefabſchieſsenden Strahlen
Das müde Aug' entfliehn will,
Das tilget, tilget ſie nimmer
Durch ganze Maſſen von Schatten,
Sondern laſſet ſie irren durch leichtes, webendes Gelaube,
Das bald ſich dunkelt, und bald ſich erhellt,
Und nach dem Fächeln des Zephyrs wogen läſſet den Tag.
Eröffnet hie und da mir freie, groſse Plätze;
Entzieht mir nicht die leuchtenden Streifen,
Den Azur und den Purpur nicht,
Und nicht das Gold, den ſtrahlenden Glanz,
Den noch bei ſeinem Scheiden
Der Herrſcher des Himmels verbreitet.

Allzu häufig angebrachte Ausſichten, beſonders wenn ſie nicht ſehr charakteriſtiſch ſind, können für den Garten leicht nachtheilig werden, indem ſie allzu ſehr zerſtreuen oder ermüden. Das Auge verlangt, wie der Geiſt, Ruhepunkte. Verſchiedene Anlagen, als Einſiedeleien und Bäder verlangen durchaus geſperrte Gegenden.

Kann der Gartenkünſtler keine andern, als traurige Ausſichten gewähren, ſo verſchlieſse er ſie lieber, und ſuche bloſs durch den Raum ſeines Gartens angenehm zu unterhalten und zu intereſſieren. *G.*

Aus-

Ausweichung.

(*Musik.*)

Ist der Uebergang aus einem Ton in den andern, und zwar, wie sichs von selbst versteht, nach den Regeln des reinen Satzes. Die ersten und nächsten Töne, in welche man vom Grundtone des Stückes übergehen kann, ohne das Gehör irre zu machen, oder ihm wehe zu thun, sind die, deren Terz und vollkommene Quinte in der Tonleiter des Grundtons liegt. Ist nun in diesen Tonarten gesagt, was zu sagen ist, oder was einer hat sagen können, dann gehts in entferntere, doch immer mit einer Rücksicht auf einen vernünftigen Rückzug. Auf Unkosten der Melodie geht sichs gar sehr leicht in jeden Ton, aber es ist ein Unterschied, das Gehör überraschen, erschrecken oder betäuben. Ueber die Länge des Verweilens in jedem Tone, läſst sich kein Zuschnitt im Allgemeinen machen. Charakter des Stücks, Tonart, Tempo, alles verlangt eigne Wendungen. Die freie Phantasie schränkt sich zwar nicht auf die Regeln gewöhnlicher Tonstücke ein, allein wer deſswegen die Sache hier zu weit treibt, in Cmoll anfängt und im vierten Takte vielleicht schon nicht weit mehr von Fisdur ist, der hat Aehnlichkeit mit einem, der eine Parentation hält, und in selbiger der sämmtlichen Sipschaft mehr huldigt, als seinem Helden. *B.*

Authentisch und Plagalisch.

(*Musik.*)

Sind Ausdrücke, die bei den Alten üblich waren, die aber auf das heutige System der Musik nicht mehr anwendbar sind. Authentisch ging auf die Tonleiter der Tonica. Plagalisch auf die Quinte oder die Dominante derselben. Der Schluſs im Grundton des Stücks hieſs authentisch, der hingegen, wo der Gesang oder der Baſs in dessen Dominante oben oder unten schritt, hieſs plagalisch. Der Unterschied, und die Merkmale dieser Fälle in der authentischen und plagalen Tonart werden nur im einfachen Gesange fühlbar. Ist die Modulation sonst nur regelmäſsig und nach dem heutigen System, so mag der Schluſston in der Tonica oder der Dominante liegen, er wird immer authentisch heiſsen. (S. Tonart.) *B.*

B.

B.

B.

(*Musik.*)

Der Name eines Intervalls in der heutigen diatonischen Tonleiter. (S. den Art. Tonart) Dieser Buchstabe, wenn er in einem Tonstücke vor einer Note vorkommt, bedeutet auch, daſs selbige um einen halben Ton tiefer zu nehmen ist, und der Benennung des Intervalls wird bei der nachherigen Bezeichnung ein *es* zugesetzt; so heiſst *C*, wenn ihm ein *b* vorgezeichnet ist, *Ces*, *d* mit einem *b Des* u. s. w. nur bei der Tonstufe *h* findet eine Ausnahme statt, und das durch die Erniedrigung entstehende Intervall heiſst *B*. Man giebt dem *B*, in so fern es als Erniedrigungs-Zeichen betrachtet wird, den Beinamen *b* rotundum, zum Unterschied derjenigen Zeichen, die ihm in ihrer Wirkung ähnlich sind, nämlich des Zeichens eines Kreutzes, welches das Intervall jedesmal um einen halben Ton erhöhet, und des eines Quadrats, welches, wenn es vor einer Note steht, die Veränderung aufhebt, die sie durch ein Kreutz oder *b* erhielt, und ihr die Geltung, die ihr in Beziehung auf die Tonleiter der Tonica zukömmt, wieder giebt. Jenes Zeichen heiſst ein *b* cancellatum, dieses ein *b* quadratum. *B.*

Bach.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Der eigenthümliche Charakter eines Baches ist angenehme, leichte Lebhaftigkeit, und in seinen Windungen gefällige Folgsamkeit. Zu schwach, groſse Hindernisse zu überwinden, weicht er ihnen aus, und bekommt dadurch in seinem Laufe den angenehmen, biegsamen Gang. Kleine Hindernisse vermehren seine Reitze, geben ihm eine Munterkeit und einen säuselnden Laut, dessen der Fluſs und der Strom unempfänglich ist.

Der Bach wird also eine angenehme und wesentliche Verschönerung munterer, heiterer und lachender Land-

 schaften

schaften sein. Der Gartenkünstler kann ihn nach seinem Gefallen leiten, kann ihn sich verbreiten und engen, kleine Buchten, Badeplätze und Wasserfälle bilden lassen, und sein Ufer mannigfaltig bekleiden. In seiner Gewalt stehet der Ton des Gemurmels eines kleinen Wasserfalles: er kann ihn heller oder dumpfer, schärfer oder sanfter säuseln lassen, und durch seine lieblichen Töne in sanfte Schwärmereien, oder süsse Ruhe einwiegen. Hier wird sich der Bach durch kleine leichte Brücken, und dort durch überwogendes Gesträuch durchwinden, hier wird er seinen reinen Spiegel zeigen, und dort sich über Kiesel, abgebrochene Bäume u. s. f. kräuseln, und so den fühlenden Menschen durch Bewegung und Leben überall erfreuen.

In einer weiten, offenen Gegend verlieren sich die Reitze der Bäche; etwas verschlossene Gegenden lassen dieselben inniger empfinden; und es gehörte grosse Verdorbenheit des Geschmacks dazu, alle die angenehmen Zufälligkeiten, welche ein freier, ungezwungen dahin fliessender Bach gewähren kann, gegen steife, einförmige, eckelhafte Canäle in Gärten zu vertauschen. Der Abt De Lille weiss in seinem Gedicht die Gärten keine Schönheiten, welche den Mangel an Bächen und kleinen Seen ersetzen könnten:

Ah! qui peut remplacer votre aspect enchanteur?
De près il nous amuse, et de loin nous invite;
C' est le premier qu' on cherche, et le dernier qu' on quitte,
Vous fécondez les champs, vous répétez les cieux,
Vous enchantez l' oreille et vous charmez les yeux.

G.

Balancieren.

(*Zeichnende Künste.*)

Ein Gemählde, eine Zusammensetzung balancieren, heisst nicht, die Gegenstände eines Gemähldes in Symmetrie, in Gleichgewicht bringen, sondern kann und muss sogar oft gerade das Gegentheil heissen.

Das Balancement eines Gemähldes entspringt aus der dichterischen Anordnung, vermöge welcher der Mahler die Gegenstände, Figuren, Gruppen, Massen, so vertheilt, wie es erstlich seinem Stoffe am angemessensten ist, und zweitens dem Auge eine angenehme Unterhaltung gewährt. Allzu grosse Einförmigkeit, so wohl in Ansehung des Körpers des Gegenstandes, als auch in Rücksicht des Nebeneinanderseins mehrerer von ihnen, würde lange

Weile

Weile verurſachen; allzu groſse Ungleichheit würde das Auge beleidigen und verwirren. Das gute Verhältniſs der Einförmigkeit zur Verſchiedenheit in der Zuſammenſetzung oder Anordnung eines Gemähldes, heiſst das Balancement deſſelben, und Einförmigkeit und Verſchiedenheit in der Zuſammenſetzung in ein gutes Verhältniſs bringen, heiſst dieſelbe balancieren.

Die Wirkung eines richtigen Balancements in der Zuſammenſetzung iſt die richtige Vertheilung des Intereſſe des Betrachters, nach Maaſsgabe des jedem Gegenſtande zugemeſſenen Werthes, iſt die Befriedigung des Betrachters, in Rückſicht ſeiner Foderungen auf Natürlichkeit und Zweckmäſsigkeit.

Eine Figur, einen Körper balancieren, heiſst ihn ſo ſtellen, daſs er, wenn er in der Natur ſtünde, nicht umfiele. *G.*

Ballade.

(*Dichtkunſt.*)

Siehe den Artikel Romanze.

Ballade.

(*Muſik.*)

Seit dem zwölften Jahrhundert findet man die Balladen oder Ballaten als eine Art von Geſang, welcher aus mehrern gleichen Strophen in anakreontiſchen Verſen beſtand, die man auf den Straſsen von Florenz abzuſingen pflegte. Gewöhnlich waren es Einladungen zur Liebe, oder Klagen über die Schmerzen der Liebe. Man nannte ſie Balladen, entweder weil ihre Muſik tanzend war, oder weil man beim Abſingen derſelben zu tanzen pflegte. Den letzten Fall ſcheint vorzüglich ihr Bau anzudeuten. *B.*

Ballet.

(*Muſik.*)

Iſt ein charakteriſtiſcher Tanz, welcher ſich von dem gewöhnlichen Tanze eben dadurch unterſcheidet, daſs er gleich einem Drama Plan, Knoten und Entwickelung irgend einer beſtimmten intereſſanten Handlung hat. Die Muſik eines Ballets muſs weit mehr Fall und Nachdruck haben, als die Singmuſik, weil ſie weit mehr zu bezeich-

bezeichnen hat, als diese; weil sie allein es ist, die dem Tänzer jene Wärme und jenen Ausdruck verschaffen muss, die der Sänger aus den Worten nehmen kann, und weil sie endlich in der Sprache der Seele und der Leidenschaften alles dasjenige ergänzen muss, was der Tanz dem Auge des Zuschauers nicht anschaulich machen kann. *B.*

Ballet.

(*Tanzkunst.*)

Man gebraucht das Wort Ballet in einem weitern und einem engern Sinne. Man nennt Ballet jede Darstellung einer Reihe leidenschaftlicher Regungen und Gefühle durch mimische und tänzerische Bewegungen, wobei die höchste mögliche ästhetische Ausbildung und Schönheit dieser Bewegungen Zweck ist, und begreift nach dieser Bedeutung unter dem Ausdrucke Ballet auch Darstellungen von Gemüthsbewegungen und Gefühlen ohne Handlung. Im engern Sinne nennet man nur diejenigen Werke der Tanzkunst Ballete, deren Zweck es ist, durch mimische und tänzerische Bewegungen eine Handlung, Charaktere, Gesinnungen, Leidenschaften und Gefühle der handelnden Personen mit der höchsten möglichen ästhetischen Ausbildung und Schönheit darzustellen. Und obgleich Noverre jeden Tanz für eine blosse Lustbarkeit hält, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwickelungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt; so finde ich doch gar keinen Grund, Werke, in denen eine Leidenschaft von Umfang und Mannigfaltigkeit mit der höchsten Ausbildung und Schönheit mimisch und tänzerisch dargestellt wird, nicht Ballete zu nennen. Ich nenne diese, nach der Analogie der lyrischen Dichtkunst, lyrische Ballete, jene, welche Handlung darstellen, dramatische Ballete.

Das Ballet, das lyrische und dramatische, macht die höhere Tanzkunst (*Danse theatrale*) aus. Die niedere Tanzkunst (*Danse de société*) hat bloss geselliges Vergnügen zum Zwecke; die höhere arbeitet auf Erregung der Gefühle des höchsten Schönen, auf Entwickelung der ganzen Kraft aller Mittel der Kunst hin.

Man theilt die dramatischen Ballets in die historischen, (deren Stoff ein Factum der Geschichte, z. B. die Schlachten Alexanders) die fabelhaften, (deren Stoff eine Fabel, eine mythologische Sage, z. B. das Urtheil des Paris, die Geburt der Venus) die poetischen

(wo

(wo ein Werk der Dichtkunſt zum Grunde liegt) wozu auch die allegoriſchen gehören.

Gewöhnlich werden dieſe Compoſitionen in fünf Acte getheilt, und jeder Act hat drei, ſechs, neun, zuweilen zwölf Entréen. Entrée nennt man im Ballet eine oder mehrere Quadrillen der Tänzer, die durch ihre Pas, Geſten und Attituden den Theil der allgemeinen Handlung darſtellen, welcher ihnen zukommt. (Man muſs die Entrée im Ballet nicht mit der Entrée in dem Opern-Ballet verwechſeln, wo es einen ganzen für ſich beſtehenden Act bedeutet, z. B. *l'Entrée des Incas dans les Indes Galantes, l'Entrée de Vertumne et de Pomone dans les Elemens.*)

Um ein Ballet zu kritiſieren ſieht man: 1) auf die Wahl des Sujets, in der Rückſicht vorzüglich, ob es durchgängig fähig ſei, durch mimiſche und tänzeriſche Bewegungen, mit Evidenz dargeſtellt zu werden, ob ſich in ihm Einheit der Handlung finde, ob, wenn Handlung in ihm gar nicht vorkommt, doch Einheit der Leidenſchaft und des Gefühls da iſt, ob in der Darſtellung deſſelben Wahrheit und Schönheit beiſammen ſein können; 2) auf den Plan und die Ausführung der Theile der Erfindung, die dem Ganzen zum Grunde liegt, beſonders in Hinſicht auf Einheit der Leidenſchaft und des Gefühls, welche ausgeführt werden. Einheit der Zeit und des Ortes wird bei dem Ballet nicht erfodert; 3) die Figuren; 4) die Bewegungen; 5) die Muſik, welche die Geſänge, Ritournells und Symphonieen befaſst; 6) die Decoration und Maſchinen; 7) die Poeſie, welche nur das Geſchäft hat, die erſten Grundzüge der vorzuſtellenden Handlung auszudrücken.

Das Ballet iſt den allgemeinen Geſetzen der Vernunft und des Geſchmacks für das Schauſpiel unterworfen. Die Hauptwirkung eines jeden muſs das Gefühl des Schönen ſein, und mit dieſem können ſich keine andern Gefühle vertragen als ſolche, die für das menſchliche Herz intereſſant und anziehend ſind. Man kann die Ballete nach dieſen Gefühlen, wiefern ſie Hauptwirkung ſind, claſſificieren. Nämlich, um nur die vorzüglichſten Gattungen auszuzeichnen, ein Ballet kann ſein: 1) von der erhabenrührenden Gattung, ein heroiſch-tragiſches Ballet; 2) von der ſympathetiſch-rührenden, der zärtlichen Gattung; 3) von der unſchuldvollen, naiven Gattung; 4) von der komiſchen Gattung. Niedrige Poſſen vertragen ſich mit der Natur des höhern Tanzes gar nicht; indem ſie jederzeit der Schönheit, welche doch oberſtes Geſetz iſt, widerſprechen. Satyre muſs mit äuſserſter Behutſamkeit an-

gewendet werden; denn, so bald sie der Schönheit Eintrag thut, würdigt sie das Werk herab.

Die unnatürlichsten dramatischen Ballete sind unstreitig die allegorischen, und Rousseau sagt mit Recht von ihnen in seinem Diction. de Mus. Art. Ballet. „*La pire sorte de ballets est celle, qui roule sur des sujets allégoriques et où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels et à faire penser au Spectateur tout autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la scene, c'etoit un mérite de l'en eloigner.*

Einzelne zerrissene Stücke, welche gar kein Ganzes, weder der Leidenschaft noch der Handlung, ausmachen, können nicht Ballets genannt werden, obwohl es nur zu sehr Gewohnheit ist, Reihen von Tänzen ohne Haupthandlung, ohne Verbindung, so zu nennen. Man schaltet dergleichen zwischen den Vorstellungen der Opern ein, nennt sie auch wohl Divertissemens oder Fêtes. Allein der gute Geschmack wird durch sie beleidigt, und findet in ihnen nur Kunststücke, durch welche die Tänzer allenfalls zeigen, dass sie tanzen können.

Das classische Werk über die Ballete ist immer noch: Lettres sur la Danse et sur les Ballets par Mr. de Noverre, Lond. u. Stuttg. 1760. 8. deutsch. Hamb. 1769. Eine brauchbare Compilation enthält Compan Dictionnaire de Danse, *contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art, avec des Reflexions critiques, et des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne. a Paris 1787.* *H.*

Balkon.

(*Baukunst.*)

Ein kleiner Altan oder Gang vor einem Fenster, durch welches man auf denselben tritt, insgemein im ersten Stockwerke. Die Mitte, als der Haupttheil des Gebäudes, gewinnt dadurch ein prächtigeres Ansehen. Die Balkons werden durch Kragsteine, Pfeiler oder Säulen unterstützet. Anstatt der Säulen bedient man sich auch, wenn der Ton, der in dem Gebäude herrscht, diesen Schmuck verträgt, der Termen oder Karyatiden.

Balkonfenster heisst ausser dem, durch welches man auf den Balkon tritt, jedes bis auf den Fussboden herab

herab gehende Fenſter, welches aber anſtatt der Brüſtung von auſſen ein eiſernes Geländer erhalten muſs. *G.*

Baluſtrade.

(Baukunſt.)

Ein Geländer mit ſogenannten Doggen oder kleinen Säulchen (baluſtres). Siehe den Artikel Geländer. *G.*

Bambochade.

(Mahlerei.)

So nennet man Gemählde, auf welchen miſsgeſtaltete Menſchen dargeſtellet ſind. Sie haben dieſe Benennung von einem Spottnamen erhalten, welchen die Italiäner dem Peter von Laar, einem Künſtler von vortrefflichen Talenten für Jagden, Feſte, Jahrmärkte, Landſchaften, dem Freunde Pouſſins, Lorrains und Sandrarts, wegen ſeiner übeln, ſehr unregelmäſsigen Figur gaben. Sie nannten ihn Bambozzo, den Krüpel. Man bezeichnet mit dieſem Namen auch eine Art von Gemählden, auf welchen die Lebensart, und die Vergnügungen der Bauern, ihre Wohnungen, gemeinen Gebräuche und Sitten dargeſtellet ſind; Gegenſtände, die für die Kunſt ſehr edel ſein können, wenn der Künſtler die Bewohner des Landes in aller ihrer Einfalt und Unverdorbenheit der Sitten, und im Genuſſe reiner unſchuldiger Freude darſtellt.

Eine Bambochade, ſpricht Watelet, mit der gröſseſten Richtigkeit in den Formen und Farben gemahlt, iſt ein vortreffliches Stück, und mehr werth, als das wichtigſte, aber ſchlecht ausgeführte, hiſtoriſche Gemählde; wie ein ehrlicher Bauer, mit geſundem Menſchenverſtande, der die Pflichten ſeines Standes vollkommen erfüllt, dem gröſseſten, vornehmſten Herrn vorzuziehen iſt, der ſich keiner Convenienz unterwirft. *G.*

Barbiton.

(Muſik.)

Ein Saiteninſtrument der Griechen, deſſen Erfinder Alcäus geweſen ſein ſoll, und deſſen Horaz in der erſten und acht und zwanzigſten Ode ſeines erſten Buchs Erwähnung thut. Madame Dacier glaubte, Barbiton laſſe

 ſich

sich von Barkemiton, welches Leinsaiten bedeutet, herleiten. Bekanntlich bedienten sich die Griechen in den frühern Zeiten, da man noch nicht die Kunst verstand, aus den Därmen der Thiere Saiten zu verfertigen, der Saiten von Hanf oder Flachs. *B.*

Bariton.

(*Musik.*)

Ein mit sieben Darmsaiten bezogenes gambenartiges Instrument, unter dessen Halse mehrere Dratsaiten angebracht sind, welche, während dass jene der Bogen streicht, mit dem Daumen gerissen werden. *B.*

Barocco.

(*Musik.*)

Eine Musik heisst baroc, wenn ihre Harmonie verworren, mit Modulationen und Dissonanzen überladen ist, einen harten und unnatürlichen Gesang, eine schwere Intonation, und eine gezwungene Bewegung hat. *B.*

Basrelief.

(*Bildnerei.*)

Wir begreifen unter diesem Worte sowohl das Haut- als auch das Bas-Relief, weil man diesen Unterschied in der Sprache des gemeinen Lebens wenig beobachtet.

Das Basrelief stellt auf einem flachen Grunde mehr oder weniger erhabene Figuren dar. Die Alten bedienten sich in ihren Reliefs fast gemeiniglich nur einer einzigen Fläche, und die, welche ihrem Beispiele folgten, schränkten diesen Theil der Bildnerei auf einen engern Raum ein, als er es nach den glücklichen Versuchen mehrerer neuern Künstler, z. B. Bernini, Algardi, Angelo Rossi, zu werden verdient; sie zerstöhrten dadurch gewissermassen das nahe Verhältniss, in welchem die Bildnerei, wenn der Künstler Genie genug besitzt, mit der Mahlerei stehen kann, indem sie vermag, durch gute Anordnung der Figuren, durch Verschiessung der Lichter und Schatten, eine verhältnissmässige Täuschung in Rücksicht der Flächen hervorzubringen. Zwar wird die

die Täuschung der Bildnerei in ihren Reliefs mit der Täuschung der Mahlerei nie in Vergleichung gezogen werden können, soll man sich aber, weil man voraus sieht, man werde die höchste Wirkung nie erreichen können, nicht bemühen, die höhere zu erstreben?

Stellet der Künstler im Relief mehrere Flächen dar, so muss er nothwendig die Figuren der ersten Fläche weit hervorspringen lassen. Dadurch, spricht man, wird bewirkt, dass die Figuren der ersten Fläche mit denen der zweiten und dritten nicht in Accord stehen. Allein, der Künstler wird in die sanftesten und stärksten Hervorspringungen Harmonie zu bringen wissen, wenn er nur Platz, Geschmack und Genie besitzt. Beständige Sanftheit der Schatten und monotonische Lichter auf Reliefs von einer oder höchstens zwei Flächen, sind mit nichten Harmonie. Das Auge wird durch immerwährende Gleichheit der Töne ermüdet, siehet nichts als ausgeschnittene Figuren, und eine Platte, auf welche sie aufgeklebet sind.

Da den Gesetzen der Zusammensetzung zu Folge die Hauptpersonen den interessantesten Ort einnehmen müssen, so werden sie vermöge des Ortes, auf welchem sie stehen, eine Masse von Licht erhalten, die hinlänglich ist, die Blicke auf sich zu ziehen. Das höchste Licht und der höchste Schatten wird also diese Hauptfiguren vor den übrigen hervor heben. Aber dieser Hauptschatten wird durch keine kleine und magere Schattenpartieen unterbrochen werden, sondern vielmehr eine grosse Masse bilden, wodurch er gleichsam geschwächt und mit den übrigen in Accord gesetzet werden wird. Kleine Lichtfäden, durch jene grosse Schattenmasse gezogen, würden den Accord zerstöhren. Die Bekleidungen der Figuren der ersten Fläche seien also im grossen Styl, und an den Figuren selbst nichts von Verkürzungen, weil sie, besonders wenn sie vorwärts gingen, eine äusserst üble Wirkung machen würden.

Die ganzen Figuren der zweiten und folgenden Flächen und jeder Theil derselben seien weniger hervorspringend, bilden keine so grosse Masse und feste Tinte, als die ersten. Die Formen derselben werden in der Natur nach Verhältniss ihrer Ferne, immer schwächer und unbestimmter, die Umrisse immer schwimmender und schwankender, nnd die Tinten der Lichter und Schatten immer vager. Da der Künstler im Relief nur wenig Vertiefung hat, diese Entfernung auszudrücken, so muss er das Vage und Unbestimmte der Tinte und die Gesetze der Perspective um desto genauer beobachten. Besonders vermeide er, dass um seine Figuren herum nicht ein kleiner,

 gleich

gleich zugeſchnittener Rand von Schatten herrſche. Da aber eine Figur immer auf die andere einen Schatten wirft, wodurch alle Kunſt des Bildners in Rückſicht der verhältnisſsmäſsigen Täuſchung fruchtlos gemacht wird, ſo ſtelle er ſeine Figuren ſo, daſs der Schatten, den eine Figur auf die andere wirft, natürlich dahin geworfen zu ſein ſcheine.

Will der Künſtler bei Hervorbringung eines Gemähldes in Basrelief, (*un quadro di baſſo-rilievo*, ſagen die Italiäner) allen Forderungen des Geſchmacks und der Kritik Genüge leiſten, ſo hat er freilich mit nicht geringen Schwierigkeiten zu kämpfen, allein die Grenzen einer Kunſt zu erweitern, und zur Anerkennung dieſer weitern Grenzen beizutragen, iſt ein rühmliches Bemühen.

Man bedienet ſich der Bas-Reliefs zur Verzierung der Werke der Baukunſt, wobei noch zu erinnern iſt, daſs Stoff, Zuſammenſetzung und Bekleidung dem Charakter des Gebäudes angemeſſen ſein muſs. Die männliche Würde der Toscaniſchen Ordnung wird nur einfache Stoffe und Zuſammenſetzungen geſtatten, die Bekleidungen derſelben werden weit und mit wenigen Falten ſein; aber die Korinthiſche und zuſammengeſetzte erfordern Umfang in den Compoſitionen, Spiel und Leichtigkeit in den Stoffen der Bekleidung. *G.*

Baſs.

(*Muſik.*)

Baſs iſt von den vier angenommenen Stimmen in der Muſik die unterſte oder tiefſte, wie das italiäniſche Wort baſſa voce beſagt. Der Baſs iſt eigentlich die wichtigſte Stimme in der Muſik, der Grund, auf welchen das ganze Gebäude der Harmonie ruht. Auf ihn fällt in der Partitur das Auge und bei einer Ausführung das Ohr des Kenners zuerſt, und von ihm gehen ſeine erſten Richterſprüche aus. Als Generalbaſs, baſſe continue, baſſo continuo, wird er zu einer eignen Wiſſenſchaft, und die Kenntniſs deſſelben iſt nicht allein Componiſten, ſondern auch denen, die am Flügel begleiten oder die Accorde der Recitative mit dem Violoncell angeben, durchaus unentbehrlich. Er lehrt die Accorde kennen, die jeder im Baſſe liegenden Note zukommen, und von der ſie der Grundton iſt, lehrt oder giebt Winke, wie dieſe in Rückſicht auf Vertheilung unter die Inſtrumente oder Stimmen anzuwenden, zeigt ferner die richtige Lage, Auflöſung, Verdoppelung aller Intervallen, und wie dieſe in zweifelhaften Fällen

mit

mit der rechten Hand am Flügel zu nehmen ſind. Für dieſen Fall überſchreibt man die Baſsſtimme mit Zahlen oder Ziffern, und dann heiſst der Baſs ein bezifferter Baſs. (S. Bezifferung.) Stehen aber über einem Baſs keine Ziffern, und er ſoll gleichwohl auf dem Flügel vorgetragen werden, ſo heiſst er ein unbezifferter Baſs. Wenn dieſer gut ſoll ausgeführt werden, ſo verlangt er weit mehr praktiſche Uebung und Geiſtesgegenwart als jener. Hier ſoll man errathen, folgern, und nicht ſelten die Harmonie erlauſchen, da hingegen dort jeder Schritt pünctlich vorgeſchrieben iſt. Unter den meiſten Umſtänden aber bleibt dieſe Art der Begleitung eine unſichere Sache. Figuriert heiſst ein Baſs, wenn deſſen Stimme die Grundnote verläſst, und die Töne des auf ſie gebauten Accordes wechſelsweiſe anſchlägt. Gebunden, obligato, obligé, heiſst er, wenn er nicht bloſs zu Begleitung der Stimmen eingerichtet iſt, ſondern ſeine eigene Stimme, ſeine eigene Art von Geſang für ſich hat. Grundbaſs, Fundamentalbaſs, baſſe fondamentale, heiſst von jedem Accord derjenige Grundton, bei deſſen Bezifferung die weſentlichen Con - oder Diſſonanzen unter ihren eigentlichen und rechten Namen erſcheinen. Wenn ein Baſs, der ohne Würde, zu jugendlich, das heiſst in Fortſchritte und Intervallen geſchrieben wäre, die ſich mehr für ſingende Inſtrumente, als für ihn ſchickten, ein Stück ohnfehlbar verderben würde, ſo hätte man ſich gewiſs nichts Beſſers von einem ſolchen zu verſprechen, der nichts als bloſse Grundnoten anſchlüge. Die kritiſchen Beleuchtungen des Grundbaſſes, wie ihn Kirnberger in einem beſondern Tractate analyſiert hat, ſind in mancherlei Rückſichten ganz vorzüglich zu empfehlen. *B.*

Baſſet-Horn.

(*Muſik.*)

Wegen ſeiner krummen Biegung auch Krummhorn, iſt das tonreichſte unter den Blas-Inſtrumenten. Es hat vier volle Octaven, die ſich vom kleinen *C* anfangen und ſo fort nach der Höhe zu liegen. Es hat alſo nach dem Baſſe zu zwei Töne mehr, als die Clarinette. *B.*

Battement.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Mordent.

Battu-

Battuta.

(*Musik.*)

A battuta, a tempo, al rigore di tempo, bedeutet nach Takt, oder im Takt, und wird dahin gesetzt, wo man wieder taktmäfsig zu singen, oder zu spielen anfangen soll, wenn vorher absichtlich die in dem Tonstück herrschende Bewegung des Takts durch ein ad libitum, a piacere, oder andere Fälle verändert oder aufgehalten worden ist. *B.*

Baryton.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Tenor.

Bauart.

Ist die besondere Anordnung und Einrichtung der innern und äussern Theile der Gebäude, und der eigene Geschmack in den Verzierungen und alles dessen, was zur Schönheit gehöret, wodurch die Gebäude verschiedener Völker von einander unterschieden werden. Die Ursachen dieser Verschiedenheit sind die natürliche Beschaffenheit eines jeden Landes, die eigenen Sitten und Gebräuche, vorzüglich aber der Grad der Cultur einer Nation. Und in diesem Verstande giebt es eine Aegyptische, Griechische, Römische, Gothische, Italiänische, Französische, Englische Bauart.

Die Aegyptische zeigt eine ausserordentliche Festigkeit und Gröfse. Die Aegyptischen Gebäude sind grofse Massen, aus ungeheuern Steinen zusammengesetzt, wodurch sie eine gewisse Gröfse und Einfalt bekommen, die im Anfange mit Erstaunen erfüllt, welches aber bald verschwindet, wenn man diese Gebäude mit einem aufmerksamen Auge ansieht, indem sich alsdann entdeckt, dafs dieser Einfalt das Edle fehlet, dafs diese Gröfse in Rohheit ausartet, und dafs überall Zierlichkeit, Schönheit und wohlgewählte Verhältnisse fehlen.

Die Griechische Bauart vereint Alles in sich, was zur Schönheit und zum guten Geschmacke gehört, und zeichnet sich besonders und vor allen übrigen durch eine ausserordentliche Genauigkeit und Regelmäfsigkeit aus. Edle Einfalt und erhabene Gröfse ist allen Griechischen Gebäuden eigen, vorzüglich aber ist diese Einfalt der

der Charakter der Dorischen Bauart. Die Jonische hat schon ein gefälligeres Ansehen, und die Korinthische ist mit allem Reichthum, mit aller Pracht, welche der gute Geschmack nur erlaubt, ausgeschmückt.

Die Römische Bauart ist eine Schülerin der Griechischen, die aber von ihrer Vollkommenheit abwich, und zu dem Nothwendigen vielen Ueberfluſs hinzuthat, so daſs die Schönheit nicht mehr in edler Einfalt und Gröſse, sondern in Pracht und vielen und bisweilen überhäuften Verzierungen gesucht wurde.

Die Gothische Bauart zeigt Gröſse; aber Alles ist mit kleinlichen Zieraten überhäuft; sie ist prächtig und reich; aber es fehlen Ordnung, Symmetrie und gute Verhältnisse, und sie hat gemeiniglich etwas Abenteuerliches an sich.

Die Italiänische Bauart, die von Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio und andern gebildet wurde, verbindet Gröſse und Pracht mit Einfalt; aber sie zeigt auch viel Nachläſſigkeit, welche daher entstand, weil diese Bauart bei der Wiederauflebung der Künste nur nach den Römischen Mustern, und vorzüglich nach den aus den spätern Zeiten gebildet wurde, wodurch mit den Schönheiten der Römischen Gebäude zugleich auch alle Fehler derselben aufgenommen wurden.

Die Französische Bauart hat nicht so viel Gröſse und Einfalt, und ist, wie der Geist der Nation, leicht, flüchtig und gefällig.

Die Englische Bauart ist nach der Italiänischen gebildet worden, nur daſs sie nicht so viel Nachläſſigkeiten hat, und der Griechischen Genauigkeit näher kommt.

Daſs die Griechische Bauart die beste und vorzüglichste sei, ist augenscheinlich, da sie die vollkommenste ist, deren Genauigkeit man beständig und überall befolgen sollte. Sie scheint sich aber doch am besten zu groſsen und prächtigen Gebäuden zu schicken, so wie die Italiänische und Englische zu Pallästen und groſsen Wohnhäusern, die Französische aber zu kleinen Wohngebäuden, wobei sie besonders in der innern Eintheilung Nachahmung verdient.

Stieglitz Encykl.

Baukunst.

Wenn in diesem Wörterbuche die Rede von der Baukunst ist, so geschiehet es nur in so fern, als sie neben dem eigenthümlichen Zwecke derselben auch Schönheit der

der Formen beabsichtiget, eine Nebenbeabsichtigung, wodurch sie keinesweges zu dem Range einer schönen Kunst erhoben wird.

Die Theorie der Künste kennt, da sie von dem ersten und eigenthümlichen Zwecke derselben nothwendig ausgehen muſs, schöne Künste, Künste des bloſsen Sinnenreitzes, und mechanische Künste. Unmittelbare Wohlgefälligkeit der Form, mit möglicher Beimischung des Mannigfaltigen, unmittelbar Vergnügenden, ist der eigenthümliche Zweck der schönen Kunst, und also auch der erste und höchste Bestimmungsgrund ihrer Form. Der erste Zweck der Baukunst aber war nie das unmittelbar Wohlgefallende in der Form, sondern möglichst sichrer und bequemer Schutz des Menschen, und dessen, was ihm angehört, vor dem schädlichen und unangenehmen Einflusse gewisser Kräfte und Wirkungen der Natur; und dieser erste und höchste Zweck bestimmt die Form ihrer Werke. Betrachtet man die Baukunst also von dieser Seite, so gehört sie unter die Künste des physischen Bedürfnisses, oder unter die mechanischen Künste.

Aber nicht alle mechanischen Künste sind von einer und derselben Rangordnung; die gröſsere oder geringere Würde ihrer eigenthümlichen Wirkungen, das gröſsere oder geringere Talent, das zur Hervorbringung ihrer Werke erforderlich ist, die Verwandschaft ihrer Werke mit den Werken der schönen Kunst selbst, zeichnet eine vor der andern im Besondern aus, da sie im Allgemeinen des Hauptzweckes alle zusammen treffen. Die Baukunst zeichnet sich durch folgende charakteristische Vorzüge vor allen übrigen aus: 1) obwohl der nächste Zweck ihrer Werke physisch ist, so stehen doch gewisse Werke derselben mit Handlungen der Menschen in genauer Verbindung, welche an sich edel und gewissermaſsen geheiliget sind. Wir bedürfen zur Ausübung der äussern Gottesverehrung, zu Berathschlagungen für das Beste des Staats, zur Handhabung bürgerlicher Gerechtigkeit, zur Verbreitung von Wissenschaft und Tugend, durch regelmäſsige Lehranstalt, zur Sicherung der Begräbnisse derer, die uns theuer waren, und zu vielen andern Handlungen von ähnlicher Würde Gebäude; und Gebäude von dieser Bestimmung erheben sich ganz natürlich weit über den Rang der gemeinen Wohnörter. 2) Auch schon jeder gemeine Wohnort eines Menschen und einer menschlichen Familie hat, als ein solcher, ein gewisses eigenes Interesse; Menschen von Empfindsamkeit und Phantasie verknüpfen auch mit der Vorstellung einer Hütte mannigfaltige Ideen von

mensch-

menschlichen Bedürfnissen, menschlichen Trieben, menschlichem Werthe und menschlicher Glückseligkeit. 3) Jedes Werk der Baukunst ist einer wohlgefälligen Form fähig; Nutzen, Bequemlichkeit und vergnügende Form lassen sich bei jedem vereinigen. 4) Gewisse Werke der Baukunst sind der schönen Form so fähig, daſs sich in ihnen diese Kunst an ästhetischer Kraft der bildenden Kunst beträchtlich nähert. Die Empfindungen des Erhabenen, des Starken, des Einfachen, des Edeln, können durch gewisse Werke der Baukunst auf das interessanteste erregt werden.

Die Baukunst steht in diesen Hinsichten unter den mechanischen Künsten, welche der schönen Form in hohem Grade empfänglich sind, oben an. Man unterscheidet in denselben Hinsichten, die niedere und die höhere Baukunst.

Zur niedern Baukunst gehören alle diejenigen Werke, welche ihrer Bestimmung nach keine ausdrückliche Beziehung auf an sich edle, würdige, geheiligte Bedürfnisse und Handlungen der Menschen haben.

Zur höhern Baukunst gehören alle diejenigen Werke, welche ihrer Bestimmung zu Folge ausdrückliche Beziehung auf solche Bedürfnisse und Handlungen haben, als Kirchen, Schlösser der Regenten, academische und Schulgebäude, Gebäude zu Versammlungen für das Beste des Staats und der Bürger in rechtlicher Hinsicht, Landhäuser, gehörig zu schönen Gärten u. s. f. bei welchen Werken sich die Würde ihrer Bestimmung nothwendig in ihrer Form ausdrücken muſs.

Zur Ausübung der höhern Baukunst wird ein eigenthümliches Genie erfordert. So innig man aber auch davon überzeugt sein kann, so kann man doch zugleich behaupten, daſs alle Schönheit an Werken der Baukunst von der bildenden Kunst entlehnt ist, und daſs die Baukunst keine eigenthümliche Schönheit hat: eine Behauptung, mit welcher eine andere unabtrennlich zusammen hängt: daſs nämlich der höhere Baumeister mit denen für die eigentliche Baukunst nöthigen Kenntnissen und Geschicklichkeiten, auch ein groſses Talent für bildende Kunst verbinden müsse.

Dieſs ist des Herrn Professor Heydenreich Theorie über die Baukunst, deren wir gröſstentheils wörtlich gefolgt sind; eine Theorie, deren Richtigkeit ohne Zweifel jedem sogleich einleuchten wird, und wodurch die Baukunst zwar nicht erniedriget, aber aus dem Range der schönen Künste verdrängt wird, den sie sich fälschlich angemaaſst hatte.

Es

Es ist unleugbar, dafs zu einem grofsen Baukünstler viel Talent, und wenn man will, viel Genie gehört, aber das genievollste Werk der Baukunst, wird, als ein solches, vermöge des ersten, nothwendigen Zweckes dieser Kunst, nie ein Werk der schönen Kunst sein; eine Wahrheit, welche nicht das Genie des Künstlers, sondern das Mittel seiner Kunst betrift. Niemand wird leugnen, dafs die Hervorbringung schöner Formen in der Baukunst, in gewisser Rücksicht mehr Erfindungsgabe und Geschmack erfordert, als die Hervorbringung schöner Formen in der bildenden Kunst, da die Baukunst in der ganzen Natur nichts vorfindet, welches sie nachahmen könnte, anstatt dafs der bildende Künstler nur richtig zu sehen, geschmackvoll zu wählen, und fein und innig zu empfinden braucht, um in mehr als einer Rücksicht schöne Formen hervor zu bringen; aber alle diese Nothwendigkeit einer gröfsern Erfindungsgabe kann denn doch die Natur der Kunst nicht umändern, kann nicht machen, dafs eine Kunst, welche aus physischen Bedürfnissen entsprang, sich selbst verleugne, und blofse unmittelbare Wohlgefälligkeit der Form beabsichtige, als wodurch sie allein zum Range einer schönen Kunst erhoben werden könnte.

Nachdem nun das Wesen und der Rang der Baukunst unter den Künsten, wie uns dünkt, richtig bestimmt und gewürdiget worden ist, wäre uns noch übrig, über das Verfahren des Baukünstlers bei Anlegung und Aufführung eines Gebäudes zu sprechen; da wir aber unter dem Artikel Anordnung in der Baukunst theils schon davon gehandelt, theils in folgenden Artikeln noch davon handeln werden, so bleibt uns dem Zwecke dieses Werkes nach nur noch eine

kurze Uebersicht der Geschichte der Baukunst

übrig, bei welcher wir dem Herrn Doctor Stieglitz folgen werden, da es, indem die Baukunst nicht auf Einmahl zur Vollkommenheit steigen konnte, nicht uninteressant ist, zu wissen, wie sie stieg und fiel, und sich endlich wiederum aus dem Staub empor hob.

Die Baukunst entstand in den allerältesten Zeiten, ehe noch andere Künste ausgeübt wurden; denn die Menschen brauchten vor allen Dingen eine Wohnung, sich vor der übeln Witterung, der Kühle der Nacht und wilden Thieren zu schützen. Der Ursprung der Baukunst kann daher auch nicht bei Einem Volk allein gesucht werden. Vermöge der Verschiedenheit der natürlichen Beschaffenheit des Bodens, welcher den Bewohnern die Art ihrer

zu bauenden Wohnungen anzeigte, waren diese Wohnungen selbst auch verschieden. In Ländern, wo Ueberfluss an Holze war, wie in den Gegenden, welche die Phönicier in der Folge der Zeit bewohnten, suchten sich die Menschen unter den Bäumen des Waldes einen Aufenthalt, und lernten sich endlich nach und nach aus den Aesten derselben Hütten bauen. Völker, die an Gewässern lebten, bauten sich Hütten aus Rohr und Schilf. In gebirgigen Gegenden, wie Aethiopien und Aegypten, suchten sie sich Felsenklüfte zu ihren Wohnungen, und gruben sich endlich Höhlen. Die Nomadischen Nationen, die bald diese bald jene Gegend bewohnten, je nachdem sie hie oder da gute Weide für ihre Herde fanden, bauten sich aus Stangen und den Fellen der geschlachteten Thiere leichte Zelte oder Hütten, welche sie bequem mit sich fort bringen konnten.

Die Wohnungen der Menschen waren also in den ältesten Zeiten H ü t t e n, H ö h l e n und Z e l t e.

Sobald aber ein Volk nur einigermaßen aus dem Zustande der ersten Rohheit heraustrat, sobald es anfing, sich weniger mit der Jagd und dem Hirtenleben zu beschäftigen, sich auf den Ackerbau legte, und gewissermaßen in eine gesellschaftliche Verbindung trat, dachte es gewiss auch darauf, sich dauerhaftere und bequemere Wohnungen zu bereiten. Aus dieser Beschäftigung mit dem Ackerbau, und aus diesem Eintritt in gesellschaftliche Verhältnisse entstanden Dörfer und Städte. Hütten, die vorher einzeln standen, wurden näher zusammen gerückt, bei jeder neu zu errichtenden Hütte lernte man neue Vortheile und Bequemlichkeiten kennen. Die Bewohner waldiger Gegenden lernten nach und nach Stämme zuhauen und mit einander verbinden. Man machte sich Ziegel aus Lehm oder Erde, trocknete sie anfangs nur an der Sonne, und lernte sie mit der Zeit am Feuer brennen. Die Höhlenbewohner verließen ihren finstern, ungesunden Aufenthalt, bauten sich Häuser aus rohen Steinen, welche sie endlich behauen lernten. Die Natur und ihre Betriebsamkeit lieferte ihnen große Steinmassen, sie bearbeiteten die Flächen derselben so glatt, dass sie genau auf einander passten, und sie zur Verbindung derselben keines Mörtels bedurften. Diese Bauart mit sehr großen Steinen findet man nicht nur bei allen alten Völkern, den Persern, Indiern, Aegyptern, Hetruriern, Griechen, Römern, sondern auch bei Nationen der neuern Zeit, welches verschiedene Denkmähler der ersten Bewohner von England, Schottland und Peru beweisen. Als man auf diese Weise baute, entstanden auch die Säulen, denn die

 Noth-

Nothwendigkeit, die Decke eines groſsen Gebäudes zu unterbauen, und vor dem Einſturze zu ſichern, verlangte Stützen, die das Dach tragen konnten.

Seinen gröſseſten Fleiſs wandte man, als man in der Baukunſt ſchon einige Fortſchritte gemacht hatte, zuerſt auf die Tempel. Anfänglich wählte man zur Verehrung des höchſten Weſens entweder freie Plätze auf Bergen oder Anhöhen, oder auch Haine, die man wegen der feierlichen Stille für heilig hielt. Nachher widmete jedes Volk ſeinen Göttern eine Wohnung von der Art, wie ſie ſelbſt hatten: die Höhlenbewohner die gröſseſte Höhle, die in Hütten wohnten, die gröſseſte Hütte, und die Nomaden das gröſseſte Zelt. Aus dieſen gröſseſten Wohnungen entſtanden nach und nach die Tempel, welche anfänglich ſo einfach und klein waren, daſs die Bildſäule des Gottes den ganzen innern Raum deſſelben einnahm. Als die Wohnungen der Menſchen gröſser und zierlicher wurden, erhielten auch die Tempel einen gröſsern Umfang und mehr Pracht, Säulengänge, Hallen, Höfe und bisweilen Haine. Gewöhnlich hatten ſie eine viereckige Geſtalt, bis die Griechen anfingen, ſie bisweilen rund zu bauen.

Die älteſten, uns bekannten Völker, bei welchen die Baukunſt einige Bildung bekam, ſind die Babylonier, deren berühmteſte Gebäude der Tempel des Belus, der Pallaſt und die ſchwebenden Gärten der Semiramis waren; die Aſſyrier, deren Stadt Ninive ſich beſonders auszeichnete; die Meder, welche die Stadt Ekbatana mit ſieben Mauern auf einem Berge bauten; die Phönicier, denen die älteſten Zeiten die meiſte Cultur verdanken, und deren berühmteſte Städte Sidon, Tyrus, Aradus und Sarephta waren; die Hebräer oder Israeliten, deren Stadt Jeruſalem vorzüglich wegen des groſsen Tempels bekannt war — ſie ahmten aber die Bauart der Aegypter und Phönicier nach —; die Syrer; die Philiſter. Von allen dieſen Völkern iſt nichts bis auf uns gekommen. Von den Indiern finden wir noch auf der Inſel Elephanta und Salſette unterirdiſche in Felſen gehauene Tempel; von den Perſern die Ruinen des Pallaſtes zu Perſepolis; von den Aegyptern Obelisken, Pyramiden, Tempel, Palläſte, Grabmähler; von den Etruskern einige Grabmähler und Ueberbleibſel von Stadtmauern.

Der Charakter der Bauart dieſer Zeiten war unerſchütterliche Feſtigkeit, rieſenmäſsige Gröſse und verſchwendete Pracht. Die Maſſen der Gebäude gewährten einen groſsen, erſtaunenswürdigen Anblick, aber ſie hatten nichts Schönes, nichts Gefälliges, keine Symmetrie, viel Reichthum und Pracht.

Die

Die Griechen verwarfen das Rohe und Riesenmäſsige, gaben ihren Gebäuden edle Einfalt und Erhabenheit, beobachteten in ihnen die strengste Regelmäſsigkeit, und machten sie dadurch zu vollkommnen Kunstwerken. Besonders wetteiferten, nachdem sich die Griechen von auſsen und innen Ruhe erkämpft hatten, zu Athen die gröſseſten Künstler, Phidias, Iktinus, Kallikrates u. a. von Perikles aufgemuntert und unterstützt. Jetzt wurde der schöne Tempel der Minerva auf der Burg zu Athen, die Propileen, das Odeum und andere Gebäude errichtet. Im Peloponnes und in Kleinasien führte man eben solche Meisterstücke auf. Die hohe Einfalt des frühern Zeitraums verband sich mit edler majestätischer Gröſse und Schönheit der Formen. Ehedem hatte man die vervollkommnete Baukunst bloſs auf Tempel angewendet, jetzt erstreckte sie sich auch auf Theater, Odeen, Säulengänge, Marktplätze, Gymnasien. Sonst bediente man sich nur einer einzigen Säulenart, der Dorischen; jetzt wurden noch zwei andere erfunden, die Jonische und Korinthische, die zusammen alles Schöne in sich fassen, was sich in dieser Kunst nur denken läſst.

Der Ausbruch des Peloponnesischen Krieges that den Fortschritten der Baukunst Einhalt. Nach Beendigung desselben wurden zwar viele Gebäude wieder erneuert, aber es fehlte an einem Manne, wie Perikles, und an Künstlern, wie sie zu seiner Zeit gelebt hatten. Die schönste Zeit der Baukunst, die Zeit des schönen und groſsen Styls, war vorüber. Man entfernte sich von der edeln Einfalt, und dachte mehr auf das Zierliche. In diesem Zustande blieb die Kunst bis auf die Zeiten Alexanders des Groſsen. Dieser Regent lieſs in den meisten seiner eroberten Länder neue Städte anlegen, deren achtzehen seinen Namen führten. Wahrscheinlich fing man zu diesen Zeiten an, die Privatwohnungen und vorzüglich die Landhäuser gröſser und schöner zu bauen, deren Charakter Zierlichkeit, aber immer noch strenge Regelmäſsigkeit war. Es entstanden noch jetzt in Griechenland und vorzüglich in den Asiatischen Besitzungen der Griechen viele und wichtige Werke der Baukunst, an denen aber mehr Verzierungen angebracht waren, als ehedem.

Dieses Bestreben nach Schmuck und Putz muſste natürlicher Weise die Kunst ihrem Falle näher bringen, die nach dem Tode Alexanders nun merklich sank. In Griechenland selbst wurde sie wenig mehr getrieben, und in Asien unter den Seleuciden, in Aegypten unter den Ptolemäern in einem unreinen und schlechten Geschmacke ausgeübt. Die Kriege der verschiedenen Griechischen

Nationen unter einander zerſtöhrten viele Städte und Tempel; die Aetolier eroberten die Städte in Macedonien und Epirus, und verbrannten die Tempel; die Macedonier und Achäer zerſtöhrten die öffentlichen Gebäude in den Städten der Aetolier; Philippus, König von Macedonien, plünderte Athen, und zertrümmerte die Tempel. Die Römer zerſtöhrten Korinth, plünderten die Tempel der berühmteſten Städte, eroberten Athen, und verwüſteten viele prächtige Gebäude dieſer Stadt. Griechenland wurde zu einer Römiſchen Provinz gemacht; die Römer lernten nun die ſchönen, edeln Werke der Baukunſt kennen, fanden Wohlgefallen an ihr, und führten Statüen und Säulen nach Rom, wohin ſich auch die wenigen Griechiſchen Baukünſtler begaben, die nun in ihrem Vaterlande keine Beſchäftigung mehr fanden.

Bisher hatten die Griechen in der Baukunſt alles erfunden, was ihr zur wahren Schönheit gereichte, die folgenden Baukünſtler hätten ſich die Werke derſelben nur zum Muſter nehmen dürfen, um vollkommen ſchöne Werke hervor zu bringen. Allein, ſie wollten noch mehr verzieren, arteten in Pracht und Verſchwendung aus, und die Kunſt fing an zu ſinken, und ſank unter den Römern noch mehr.

Die alten Römer waren urſprünglich ein rohes Volk, welches nur die Künſte des Krieges trieb. Sie muſsten ſich daher, wenn ſie einen Gelehrten oder Künſtler brauchten, an ihre Nachbarn die Etrusker wenden. Ihre Wohnungen beſtanden aus geflochtenen Weiden, und waren mit Lehm ausgefüllt. Jedoch wandten ſie ſchon früh ihren Fleiſs an andere Fächer der Baukunſt, an Waſſerleitungen und Cloaken und an den Straſsenbau. Unter den Tarquiniern bauten Etruskiſche Künſtler das Capitol, den Tempel des Capitoliniſchen Jupiters und die Cloaken.

Die Gallier verbrannten im 365. Jahre den gröſseſten Theil des alten Rom; es wurde wieder eben ſo elend aufgebaut, nur bediente man ſich dabei, anſtatt des Lehms, an der Sonne getrockneter Ziegeln; bis endlich nach dem zweiten Puniſchen Kriege auch die Privatwohnungen gröſser und bequemer angelegt wurden. Nun wurden die Römer auch mit den Griechen bekannt. Sulla brachte die Griechiſche Baukunſt zuerſt nach Rom; er, Marius und Cäſar errichteten in Rom und andern Städten groſse Tempel. Aber erſt unter dem Auguſt erhob ſich die Kunſt zu der Vollkommenheit, deren ſie zu dieſer Zeit fähig war. Er gab den Griechiſchen Künſtlern Aufmunterung, und führte aus Politik viele prächtige Werke der Baukunſt auf. Agrippa baute Tempel, Waſſerleitungen und Theater.

Theater. Die Privatwohnungen wurden mit Säulen und Marmor verziert. Die Landhäuser wurden eben so prächtig angelegt, deren fast jeder wohlhabende Römer eins, auch wohl mehrere besafs. Das Innere wurde mit Kunstwerken, die in Griechenland erbeutet waren, anfangs zwar geschmacklos verziert, aber man lernte bald einen bessern Gebrauch davon machen. Die Wände wurden mit dünnen marmornen Tafeln überzogen, oder gemahlt, und in Felder abgetheilt, in deren Mitte Gegenstände aus der Mythologie oder Geschichte vorgestellet, und die ringsum mit zierlichen Einfassungen versehen waren. Diese Einfassungen waren das, was wir Grottesken nennen.

Die Nachfolger des Augustus verschönerten fast alle mehr oder weniger die Stadt, errichteten die prächtigsten Palläste und Tempel, und schmückten auch die eroberten Provinzen mit denselben; bis endlich Constantin der Grofse die Residenz von Rom nach Constantinopel verlegte, wo an die Verschönerung Roms nicht mehr gedacht wurde.

Als die Römer die Baukunst von den Griechen empfingen, hatte sie bei diesen letztern schon sehr viel von ihrer Vollkommenheit und Reinheit verlohren. Zierlichkeit war an die Stelle der grofsen, edeln Schönheit getreten; sie erhob sich zwar einige Zeit in Rom wieder zu ihrer ersten Höhe, artete aber wegen der Prachtliebe der Kaiser und dem damahls allgemein herrschenden Charakter des überladenen Schmuckes, des Sanften und Spielenden gar bald wieder aus. Der Charakter der Baukunst wurde daher gar bald wieder Zierlichkeit, bei welcher man das Erhabene, Edle, Einfache und Männliche der Griechischen Bauart zu den Zeiten des Perikles gar sehr vermifste. Jetzt wurde auch die Korinthische Säule, deren man sich gemeiniglich bei allen Tempeln und Prachtgebäuden bediente, ausgebildet, und erhielt ein eigenes Gebälke, das vorher aus dem Dorischen und Jonischen zusammen gesetzet war.

Schon vom Nero an nahm der Luxus sehr über Hand; das Aeufsere und Innere der Gebäude wurde übermäfsig verziert. Hadrian gab den Künstlern alle mögliche Aufmunterung, allein der edle Geschmack in der Baukunst konnte nicht wieder hergestellet werden. Die Künstler wollten die Gebäude noch schöner als die schon vorhandenen machen, und entfernten sich dadurch nothwendig immer mehr von dem Grofsen. Jetzt entstanden die Verkröpfungen, die Postamente unter den Säulen, die vielen Basreliefs an den Aussenseiten der Gebäude, die Cannelierungen der Säulen, die Verjüngung derselben nach einer krummen Linie, die gekuppelten Säulen, die verjüngten

Pilafter hinter den Säulen, kleine Säulen zwifchen grofsen, runde und durchfchnittene Giebel, die ausgebauchten Friefe. So wurde die Kunft von den Zeiten Vespafians an, bis zur Regierung der Antoninen ausgeübt. Sie lieferte Werke, die zwar noch immer als Meifterftücke angefehen werden konnten, denen aber doch der grofse, edle Styl der Griechen fehlte. In den Provinzen war der Gefchmack in den Gebäuden noch mehr gefunken.

Nach den Antoninen fiel die Kunft noch mehr; man bemühte fich noch häufigere Verzierungen anzubringen, als bisher, welches befonders der fo genannte Bogen der Goldfchmiede bezeugt. Alexander Severus half ihr als Kenner zwar wieder einigermaafsen auf; allein fie fank unter feinen Nachfolgern nur um defto mehr, und nahte fich allmählich ihrem gänzlichen Falle. Man überlud die Gebäude entweder mit allzu vielen Verzierungen, wobei man auf Spitzfindigkeiten und Tändeleien verfiel, wie die Gebäude zu Palmyra bezeugen, oder die Gebäude bekamen eine Simplicität, die an das Rohe grenzte, wie die Gebäude unter Conftantins Regierung zu Rom gebaut beweifen.

Unter den folgenden Kaifern konnte man wegen der beftändigen Unruhen, welche die Araber, Alemannen, Gothen und andere Völker erregten, wenig oder gar nicht an die Verfchönerung der Städte denken; man baute vorzüglich nur Feftungen. Juftinian baute wieder viel. Sein vorzüglichftes Gebäude war die Sophien-Kirche zu Conftantinopel, welche beweift, dafs man kein vollkommen gutes und fchönes Gebäude mehr aufzuführen vermochte.

Die alten guten Gebäude lagen meiftentheils in Trümmern, und was noch ftand, wurde nicht gewürdiget, als Mufter angefehen zu werden. Durch den Einfall der Gothen, Vandalen und anderer Barbaren in Italien, Spanien, Griechenland, Aegypten, in Afien und Africa wurden die fchönften Städte und Gebäude verwüftet, und die fchönften alten Gebäude Roms, zu deren Zerftöhrung die Kaifer kurz vor Conftantins Zeiten felbft viel beigetragen hatten, weil fie aus Unwiffenheit ihrer Baumeifter die Säulen von denfelben zur Verzierung der ihrigen nahmen, durch Feuer und andere Verwüftungen zerftöhrt.

Theodoricus, der König der Oftgothen, ein grofser Freund der Künfte, widmete der Erhaltung und Wiederherftellung der alten Gebäude viele Aufmerkfamkeit, und liefs in Rom und andern Städten Italiens nicht nur alte Gebäude wieder erneuern, fondern auch viele neue aufführen. Zu diefer Zeit entftand unftreitig die Bauart, welche man die Alt-Gothifche nennt. Die Römer hatten

ten ſchon vor dem Einfalle der Gothen in einem ſchlechten Geſchmacke gebaut; ſie fuhren unter Theodoricus in demſelben fort, ahmten ohne Gefühl fürs Schöne die altrömiſche Bauart nach, entfernten ſich immer mehr von dem ſchönen Ebenmaaſse, und verfielen immer in gröſsere Fehler, und in den plumpen und ſchwerfälligen Styl, welchen man wahrſcheinlich deſswegen den Gothiſchen nennt, weil unter der Regierung der Gothen in Italien ſehr viele Gebäude in dieſem Style gebauet wurden. Eine Meinung, die dadurch um deſto wahrſcheinlicher wird, weil die Nation der Gothen nur auf Eroberungen, nicht aber auf Erlernung der Künſte und Wiſſenſchaften bedacht geweſen war, und aus Ländern kam, in welchen man keinen Begriff von einer regelmäſsigen Bauart hatte.

Die Longobarden fielen in Italien ein, die keine Achtung für die Alterthümer hatten, und ſie daher weder zu ſchonen, noch zu erhalten ſuchten. Es wurden zwar auch unter ihnen mehrere groſse und prächtige Gebäude, z. B. zu Pavia, zu Monza, aufgeführt, aber man kann ſich leicht vorſtellen, wie ſchlecht und fehlerhaft ſie ſein muſsten, da man gar nicht mehr wuſste, was ſchöne Formen waren, und da man die Verzierungen gemeiniglich am unrechten Orte anbrachte. Die andern Europäiſchen Staaten, die durch die Römiſche Cultur verfeinert worden waren, Gallien, Spanien und das ſüdliche Britannien litten durch die groſsen Völkerwanderungen zwar auch, aber die Ueberwinder nahmen die Sitten der Ueberwundenen bald an, wodurch die Cultur ſehr befördert wurde. In andern Ländern, wie Deutſchland, wohin die Römer nicht gekommen, und deren Einwohner noch gänzlich ungebildet waren, muſste die Cultur weit langſamere Fortſchritte machen.

Die Normannen, die ſich in Sicilien feſt geſetzet hatten, bauten die Cathedral-Kirche von Meſſina, ein groſses, aber geſchmackloſes Gebäude, auf den Grund eines alten Tempels, an welchem man, nach den damit in verſchiedenen Jahrhunderten vorgenommenen Veränderungen, die Verſchlimmerung und Verbeſſerung des Geſchmackes neben einander ſieht. Wäre dieſe Succeſſion mit Fleiſs dargeſtellt, ſo würde ſie für die Geſchichte der Baukunſt intereſſant ſein; da ſie aber mehr ein Werk des Zufalls und der Unordnung iſt, ſo bringt ſie ein unangenehmes Ganze hervor.

Die Vandalen, Alanen, Sueven und Weſtgothen waren in Spanien und Portugall eingedrungen; die Araber und Mauren vertrieben ſie, und zerſtöhrten das Gothiſche Reich. Dieſe Völker waren jetzt faſt die einzigen, die

einige Politur des Geistes, einige Gelehrsamkeit und Kenntniss der Wissenschaften und Künste hatten. Die Christen kümmerten sich nur um die Kriegskunst. Daher wurden alle Gebäude in Griechenland, Italien, Sicilien und andern Ländern von Saracenischen Baumeistern angegeben, und errichtet. Mit diesen Baumeistern verbanden sich nach einiger Zeit viele Christen, und vorzüglich Griechen, welche eine Brüderschaft und Zunft unter einander stifteten, ihre Kunst und Regeln sehr geheim hielten, und sich an gewissen Zeichen unter einander erkannten.

In dieser Periode herrschten drei verschiedene Bauarten: die Arabische, die Maurische, und die Neugothische. Die Araber hatten sich die Gebäude der Griechen zum Muster genommen, und sich daraus eine eigene Bauart gebildet; die Baukunst der Mauren entsprang unstreitig in Spanien aus den Ueberresten Römischer Gebäude; die Neugothische Bauart entstand aus der Altgothischen, die man auch die Sächsische nennt; sie verliess das Plumpe und Schwerfällige derselben, und gab allen Theilen einen Anschein von Leichtigkeit, und eine unendliche Menge von Verzierungen. Die beiden ersten Bauarten weichen nur wenig von einander ab; vorzüglich aber zeichnet sich die Maurische durch ihre Bogen, welche die Form des Hufeisens haben, von der Arabischen aus. Die Gothische ist von der Arabischen sehr verschieden. Swinburne giebt folgende Unterscheidungszeichen an: Die Gothischen Bogen sind spitzig, die Arabischen nach einem Cirkelbogen gebildet; die Gothischen Kirchen haben spitzige und gerade Thürme, die Moscheen endigen sich in Kugeln, und haben hin und wieder schlanke Minareen, die mit einem Balle oder mit einem Tannzapfen bedeckt sind; die Arabischen Mauern sind mit Mosaik und Stuck verziert, welches man in keiner alten Gothischen Kirche findet. Die Gothischen Säulen stehen oft in Gruppen beisammen, und sind in einander gewachsen, worüber entweder ein sehr niedriges Gebälke angebracht ist, auf welchem sich Bogen erheben, oder die Bogen stehen unmittelbar auf den Capitälen der Säulen auf. Die Arabischen und Maurischen Säulen stehen einzeln, und wenn ja etliche neben einander angebracht sind, um einen sehr schweren Theil des Gebäudes zu tragen, so berühren sie sich doch nie einander, die Bogen aber werden von einem starken uud dicken Unterbogen unterstützt. Trifft es sich in einem Arabischen Gebäude, dass vier Säulen neben einander vereiniget sind, so geschiehet dieses durch eine kleine viereckige Mauer unten zwischen den Säulen. Die Gothischen christlichen Kirchen sind ausser-

aufserordentlich leicht gebaut, und haben grofse Fenster, deren Scheiben oft bunt gemahlt sind. In den Arabischen Moscheen ist meistentheils die Decke niedrig, ihre Fenster sind von geringer Höhe, und oft noch mit vieler Bildhauerarbeit bedeckt, so dafs nur wenig Licht hindurch kann, welches man durch die Kuppeln und geöffneten Thüren erhält. Die Thore der Gothischen Kirchen gehen tief hinein, und sind an dem Anschlag- oder Seitenmauern mit Statüen, Säulen, Nischen und andern Zieraten verziert, die Thore der Moscheen aber und anderer Arabischen, so wie auch der Maurischen Gebäude, sind flach, und auf die Art, wie man die Thore jetzt baut. Ueberdiefs bemerket Swinburne, dafs er unter den verschiedenen Arabischen Capitälern, die er gesehen, keins gefunden habe, das in Absicht der Zeichnung und Anordnung denen gleiche, die man in den Gothischen Kirchen in England und Frankreich antrifft.

So grofs auch die Fehler sind, die der Kenner der Kunst an der Maurischen Bauart entdeckt, so kann er doch, nach Swinburne's Versicherung, die Ueberbleibsel dieser Gebäude zu Granada, Sevilla und Cordova nicht betrachten, ohne von dem Genius der Künstler eine hohe Idee zu bekommen. An dem alten Pallaste der mahomedanischen Monarchen zu Granada, welcher das rothe Haus heifst, zeigt sich die Maurische Kunst in ihrer ganzen Pracht. Man hält ihn für einen Zauberpallast, und glaubt sich in das Feenland versetzet, wenn man in das öffentliche Bad, in den Löwenhof tritt, zwei von hohen, auf freistehenden Säulen ruhenden Arcaden umgebene Plätze. Die ganze Architektur ist so sonderbar, die Verzierungen sind so eigen, dafs man das Ganze beim ersten Anblick kaum für das Werk von Menschenhänden hält. Diese Pracht wird noch durch die Kostbarkeit des Baustoffs erhöht, der meistentheils aus Marmor besteht.

Zu diesen Zeiten war die besste Schule der Künste zu Constantinopel, und die meisten andern Völker bedienten sich der Künstler dieser Schule. Die Päbste sollen ganze Gesellschaften dieser Künstler ausgeschickt haben, die verfallenen Kirchen in Norden wieder herzustellen.

Die Arabische Bauart zeichnete sich vorzüglich durch die Galanterie und Pracht aus, welche der ganzen Nation eigen ist, durch Reichthum, Schmuck, tausendfältige Verzierungen, durch das Leichte und Gefällige jedes einzelnen Theiles, obgleich weder das Ganze, noch auch die einzelnen Theile selbst in einem guten Geschmacke ausgeführet sind. Diejenigen Gebäude, welche die Griechen in denen Ländern fanden, wohin sie berufen wurden,

waren von der Altgothischen Manier, plumpe und schwerfällige Werke, im Charakter der Nationen erbaut, welche dieselben aufführten. Die Griechischen Künstler bemühten sich, ihnen das Plumpe und Schwerfällige zu benehmen, und den Anschein von Leichtigkeit zu geben. Sie behielten die hohen, kühnen Gewölbe, die festen und starken Mauern bei, verkleideten sie aber durch mancherlei Schnörkel, Blumen, Nischen, durchbrochene Thürmchen u. s. f. dass sie leicht und schwach zu sein schienen. Diese Erfindungen trieb man in der Folge noch weiter, durchbrach die hohen ungeheuern Thürme, dass die Treppen in der Luft zu schweben schienen, gab den Fenstern eine ausserordentliche Grösse, und den Gebäuden selbst noch Statüen von Heiligen, oder merkwürdigen Personen, und Figuren von Thieren. Auf diese Weise entstand eine neue Bauart, die durch das Abenteuerliche entzückt, aller Unregelmässigkeiten ungeachtet noch jetzt dem Kenner gefällt, weil sie die Phantasie beschäfftiget, und durch ihre reichgeschmückten Gewölbe, ihre gemahlten Fenster, ihre grossen Perspectiven und ihr heiliges Dunkel die Einbildungskraft mit Vergnügen, und die Seele mit Andacht und Ehrfurcht erfüllt. Man gab dieser Bauart den Namen der Neugothischen, vermuthlich desswegen, weil durch sie die so genannte Altgothische verschönert und veredelt wurde.

Dieser Styl in der Baukunst erhielt allgemeinen Beifall; alle Kirchen, Klöster und Abteien wurden in ihm errichtet. Unstreitig bildete er sich in Spanien zuerst, und breitete sich von da über Frankreich, England und Deutschland aus. In Spanien wurden in diesem Zeitraume viele Kirchen gebaut, unter welchen vorzüglich die Cathedralkirche zu Burgos, zu Barcelona, zu Segovia, zu Sevilla, die Domkirche zu Astorga und zu Toledo, in Frankreich die Cathedralkirche zu Bourges und Rouen, die Benedictiner Abtei St. Ouen zu Rouen, die Cathedralkirche zu Clermont, die Kirche unserer lieben Frauen zu Paris und zu Amiens, die Cathedralkirche zu Vienne, Reims und Troyes merkwürdig sind. In England zeichnen sich aus die Cathedralkirche zu Canterbury, die Westmünster-Kirche zu London, das Schloss zu Windsor, die Capelle des königlichen Collegiums zu Cambridge, eins der vollkommensten und schönsten Gebäude des Königsreichs, die Cathedralkirche zu Lichtfield, zu Lincoln, der Dom zu Salisbury, die Kirche zu Norwich, zu Ely, die Cathedralkirche zu Gloucester, und zu Hereford; allein alle werden von der Cathedralkirche zu York übertroffen, die nicht allein die grösseste Gothische Kirche, sondern un-

ſtreitig auch das Muſter Gothiſcher Kirchen iſt, nach der die Schönheiten und Fehler anderer beurtheilt werden können. Der erſtaunliche Raum derſelben, und die Höhe und Kühnheit des Gewölbes verſetzt einen in ehrfurchtsvolle Bewunderung. Ein eben ſo merkwürdiges Denkmahl Gothiſcher Baukunſt iſt das Capitelhaus zu York.

Die Deutſchen blieben bis zu Karl des Groſsen Zeiten mit der Baukunſt unbekannt. Die Städte, die nun errichtet wurden, waren nichts als ein Haufen nahe an einander gebauter Hütten von Holz und Lehm, den ein Graben und Wall von Erde umgab. Als die chriſtliche Religion eingeführt wurde, baute man an ſolchen Orten auch Kirchen von Holz, nebſt Wohnungen für den Biſchof oder Pfarrer. Dieſs veranlaſste mehrere Menſchen, ſich in die Nähe dieſer Kirchen zu begeben, um dem Gottesdienſte beizuwohnen, wodurch die Städte vergröſsert wurden. In dieſen Zeiten entſtanden in Deutſchland auch die erſten Caſtelle und Bergſchlöſſer.

Die Römer wurden vom Rhein vertrieben; die Anführer der Deutſchen bewohnten die eroberten Schlöſſer; ſie gefielen andern Deutſchen Nationen, welche — und zwar die Franken zuerſt — den Römern die Kunſt ſolche Bergſchlöſſer zu errichten ablernten. Allen dieſen Schlöſſern, deren Ueberreſte ſich noch bis jetzt erhalten haben, ſiehet man an den runden und viereckigen hohen Thürmen und den häufigen runden Bogen ihren Römiſchen Urſprung an.

Karl der Groſse beförderte auch in Anſehung der Baukunſt die Cultur der Deutſchen; er baute zu Aachen, Ingelheim und andern Orten groſse Gebäude und ſchöne Schlöſſer, wozu er den in Deutſchland noch ganz unbekannten Marmor aus Italien bringen lieſs.

Die Baukunſt konnte ſich aber, trotz der Bemühungen Karls des Groſsen, erſt unter Heinrich dem Erſten in Deutſchland heben, welcher verordnete, daſs der neunte freie Mann in die Städte ziehen, und alle Zuſammenkünfte der Stände in denſelben gehalten werden muſsten. Nun wurden die Städte gröſser und reicher; man umgab ſie mit Mauern, baute Kirchen und andere öffentliche Gebäude von Steinen, und ſchmückte die Kirchen mit Kunſtwerken und koſtbaren Geräthſchaften. Die Bauart dieſer Zeit war G o t h i ſ c h, näherte ſich aber der a l t e n, ſo ſehr als der n e u e n, welches aus einem ſchönen und merkwürdigen Ueberreſte einer Kirche zu Memleben an der Unſtrut erhellt, die zu Heinrichs des Erſten Zeiten erbaut wurde, und weder ein ſchwerfälliges Werk, noch auch mit vielen Verzierungen beſetzet iſt. An dieſem

Gebäude

Gebäude herrſchet die ſchönſte Symmetrie, die beſste Anordnung, das richtigſte Verhältniſs der Theile, und die genauſte Zuſammenfügung der Werkſtücken, aus welchen die Säulen, die gewölbten Bogen und Fenſtergewände beſtehen. Die Fenſteröffnungen und einige Bogen über den Fenſtern ſind rund; aber die Bogen, welche das Schiff der Kirche von den Flügeln ſcheiden, ſpitzig und Gothiſch. Dieſes Gebäude beweiſet, daſs damahls die Baukunſt in Deutſchland in keinem ſchlechten Style ausgeführet wurde.

Die Neugothiſche Bauart bekamen die Deutſchen unſtreitig aus Frankreich. Der Biſchof Werner zu Strasburg lieſs 1015 den Grund zu dem berühmten Münſter daſelbſt legen, der 1275 bis an den Thurm vollendet wurde. Erwin von Steinbach begann nun 1276 den Bau deſſelben, und machte ſich nicht nur um die Verzierung der ganzen Kirche verdient, ſondern legte auch die Capelle unſerer lieben Frauen darin an, und errichtete die zwei Portale gegen den Frohnhof, die mit vielen Basreliefs verzieret wurden, welche gröſstentheils von ſeiner Tochter Sabina ſind. Nach Erwins Tode übernahm ſein Sohn Johann den Bau, welchen endlich Johann Höltz 1438 vollendete. Die Hauptfaçade dieſer Kirche iſt mit Bogen, Niſchen und Statüen auſſerordentlich reich verziert, ſie hat drei Portale, unter welchen ſich vorzüglich das mittlere durch Gröſse und Pracht auszeichnet. Der Thurm iſt eben ſo reich verziert, ganz durchſichtig, und ſo künſtlich gebaut, daſs man von oben an durch das ganze Gebäude inwendig, bis neben die Orgel, gerade hinab in die Kirche ſehen kann. An den Ecken des Thurmes laufen vier Wendeltreppen hinan, deren Mauern gleichfalls durchbrochen ſind.

Auſſer dieſem Strasburger Münſter ſind in Deutſchland vorzüglich nur noch zwei Kirchen aus dieſer Periode merkwürdig, zu Wien und zu Nürnberg, da es in den vorher erwähnten Ländern ihrer mehrere ſind. Die Stephanskirche zu Wien wurde 1140 von Heinrich dem Erſten angefangen, und von Rudolph dem Vierten 1360 vollendet. Die Sebalduskirche zu Nürnberg, eins der ſchönſten Gothiſchen Gebäude in Deutſchland, iſt bis zu einer ſchwindelnden Höhe aus lauter Quaderſteinen gebaut, und hat neben dem Haupteingange zwei gleiche Thürme. Zu dieſer Zeit wurden aber auch viele alte Kirchen theils verſchönert, wie der Dom zu Meiſſen, theils von neuem gebaut, wie die Kirche zu Magdeburg, vorzüglich aber erhielten die Reichs- und Handelsſtädte jetzt groſse und ſchöne Kirchen.

Italien hatte den Neugothischen Geschmack in der Baukunst noch nicht aufgenommen. Die Gothischen Gebäude, die man in diesem Lande findet, wie der Dom zu Pisa und verschiedene Kirchen zu Venedig und anderwärts, haben zwar spitzige Bogen, aber Wände, die kahl und ohne Gothische Verzierungen sind. Uebrigens tragen diese Gebäude noch immer Spuren der alten Römischen Bauart an sich. Lange Zeit wurde daselbst in dem Style fortgebaut, der unter Theodorich der herrschende war; jedoch fing man hie und da an, diesen Styl zu verbessern. Die Marcuskirche zu Venedig, zu deren Aufführung man Baumeister aus Constantinopel hatte kommen lassen, wurde gegen das Ende des elften Jahrhunderts geendiget; die Cathedralkirche zu Pisa durch den damahls berühmten Griechischen Baumeister Busgretto da Dalichio 1074 angefangen. Die Cathedralkirchen zu Bononien und Modena und die Domkirche zu Ferrara wurden zu gleicher Zeit errichtet, und zu Rom, Bologna und Florenz ansehnliche Werke angefangen. Unter den Baumeistern jener Zeit ist vorzüglich Jacob, den die Italiäner Lapo nennen, berühmt. Er war ein Deutscher, und baute das grosse Franciscaner-Kloster zu Florenz, woselbst auch sein Sohn oder Schüler, Arnolfo, die Kirche des Heiligen Kreuzes baute, und den Riss zu der Kirche *Santa Maria de Fiori* machte.

In den mittlern Zeiten bediente man sich in den Ländern, in welchen man die Neugothische Baukunst aufgenommen hatte, derselben bloss zu Kirchen und Abteien; andere Gebäude, als Schlösser, Palläste, wurden noch immer in einem plumpen Style gebaut. Allmählig aber fing man in Italien an, sie auch auf Palläste, Brücken, Stadtthore zu verbreiten. In Mailand wurden sechzehn Stadtthore von Marmor, und viele neue Palläste, in Padua sieben Brücken und drei neue Palläste, in Genua zwei verschlossene Häfen und eine prächtige Wasserleitung, und die Stadt Asti 1280 fast von Grund auf wieder gebaut.

Nun wurde die Baukunst in Italien immer mehr und mehr cultiviert und befördert, und im vierzehnten Jahrhunderte sehr grosse Werke aufgeführt. Galazzo Visconti endigte die grosse Brücke zu Pavia, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts angefangen worden war, und führte in eben dieser Stadt einen Pallast auf, der seines gleichen noch nicht hatte. Die grosse Domkirche zu Mailand, eins der wunderbarsten Gebäude in der Welt, wurde zu eben dieser Zeit angefangen. Die Markgrafen von Este bauten zu Ferrara, und Albert den prächtigen Pallast Belfiore. In Bononien fing man die grosse

Kirche

Kirche des Heiligen Petronius, und in Florenz den berühmten Thurm der Domkirche an, zwei der vortrefflichſten Gebäude dieſer Zeit in Italien.

Das funfzehnte Jahrhundert zeichnete ſich in der Geſchichte der neuern Baukunſt am vortheilhafteſten aus: in ihm fing ſich der gute Geſchmack wieder an zu erheben. Die Herzoge von Ferrara Borſo und Hercules der Erſte ermunterten und reitzten durch die vielen öffentlichen und Privatgebäude, Schlöſſer, Klöſter, Palläſte, Säulenhallen, Kirchen, die Baumeiſter zum thätigſten Eifer. Der Herzog Franz verſchönerte Mailand mit dem herzoglichen Pallaſte, dem Caſtell Porta di Giova, dem Hoſpital und andern groſsen Gebäuden. Ludewig Sforza errichtete das Univerſitätsgebäude zu Pavia, und das Lazareth zu Mailand. Mehrere kleine Fürſten und Herren bauten Schlöſſer, Kirchen und Klöſter. Die Päbſte verzierten Rom und Lorenzo de Medici Florenz mit den ſchönſten Gebäuden. Dieſer Fürſt unterſtützte die Künſte eifrig, und hatte ſelbſt groſse Kenntniſſe in der Griechiſchen und Römiſchen Baukunſt.

Bei den vielen und mannigfaltigen Aufmunterungen, welche die Baukünſtler dieſes Jahrhunderts überall erhielten, erwachte endlich wieder das Gefühl des wahren Schönen in dieſer Kunſt: ſie wurden auf die beſcheidenen Schönheiten der aus dem Schutt ausgegrabenen Ueberreſte der Werke des Alterthums, Schönheiten, die mehr in guten und richtigen Verhältniſſen der Theile zu dem Ganzen, als in Anflickung auſſerweſentlicher Dinge beſtehen, aufmerkſam, ſtudierten und maſsen dieſelben ſorgfältig aus, um eine beſtändige und in gewiſſer Rückſicht nothwendige Norm dieſer Verhältniſſe zu entdecken.

Die berühmteſten Baumeiſter, die ſich durch das Studium der Werke des Alterthums bildeten, waren Filippo Brunelleschi, Leon Baptiſta Alberti und vorzüglich Bramante und Giocondo.

Brunelleschi ſtudierte die Kunſt in Rom, und baute zu Florenz die Kuppel des Doms, die Kirche St. Spirito und den Pallaſt Pitti; errichtete verſchiedene Gebäude zu Mailand, Piſa, Peſaro und Mantua. Beſonders beweiſet der Pallaſt Pitti das Wiederaufleben des guten Geſchmacks im Allgemeinen, ſo wenig auch die ganze Bauart der Beſtimmung des Gebäudes entſpricht. Die an demſelben herrſchende Bauart iſt ruſtik, und an den Seiten gegen die Straſse ſo übertrieben, daſs das Gebäude eher ein Gefängniſs oder eine Feſtung zu ſein ſcheint, als ein Pallaſt. Die Bogen über den Fenſtern und Thoren

ſind

sind so dick, daſs sie bei einem bombenfesten Zeughause nicht dicker sein könnten.

Baptista Alberti ist nicht nur als Baumeister, sondern auch als guter Schriftsteller über seine Kunst berühmt. Er baute unter dem Pabst Nicolas dem Fünften verschiedene Gebäude, und gab ein Werk über die Baukunst (Leo Baptista Alberti de re aedificatoria, Lib. X. Flor. 1485. Fol. Paris 1512. 4.) heraus.

Bramante wurde nach Mailand berufen, wo er viele wichtige Baue übernahm, ging hernach nach Rom, woselbst er unter Julius dem Zweiten die Risse zur Peterskirche machte, und den Bau selbst anfing.

Giocondo, oder Jucundus, der zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts lebte, gab verschiedene Gebäude in Frankreich an, und stand nebst Raphael, nach Bramante's Tode, dem Bau der Peterskirche vor. Er gab auch den Vitruv 1511 zu Venedig zuerst correct und mit Figuren heraus.

Diese Männer hatten nun mit groſsem Erfolg den künftigen Baukünstlern die Bahn eröffnet, und es folgten ihnen deren, welche bei dem, was jene gethan hatten, nicht stehen blieben, sondern die Regeln der Kunst an den Ueberresten der Alten noch fleissiger studierten, die Verhältnisse derselben mit noch gröſserem Fleisse ausmaſsen, und Werke über diese Kunst schrieben, die für die Nachwelt ewig schätzbar bleiben werden. Vorzüglich zeichneten sich unter diesen Männern aus:

Palladio, der in seiner Vaterstadt Vicenz viel baute, und hernach Baumeister der Republik Venedig ward;

Vincent Scamozzi, gleichfalls aus Vicenz gebürtig, und Palladio's Nachfolger in Venedig;

Serlio, der wegen seiner Geschicklichkeit von Franz dem Ersten nach Frankreich berufen wurde, und bis an sein Ende daselbst blieb, und

Jacob Barozzio, bekannt unter dem Namen Vignola, der zuerst in Bologna baute, hernach sich nach Rom begab, um die Werke der Alten zu studieren, und sich daselbst groſsen Ruhm erwarb.

Diesen eben genannten Baumeistern verdanken wir den Geschmack, der noch bis jetzt in der Baukunst herrscht. Der Triumphbogen des Septimius Severus, des Constantinus, das Theater des Marcellus, das Colosseum und die Diocletianischen Bäder waren die Muster, an welchen sie sowohl die Verhältnisse der einzelnen Theile, als auch ihr Verhältniſs zu dem Ganzen studierten. Aber alle diese Denkmähler der Römischen Kunst waren in Zeiten aufgeführet worden, wo sich die Kunst schon weit von ihrer

ersten

erſten Reinheit und erhabenen Gröſse entfernt hatte, wo man ſich ſchon um das Auſſerweſentliche bemühte, und den weſentlichen Theilen oft affectierte Formen gab. Jene neuern Baumeiſter brachten daher in ihren Gebäuden viele Verkröpfungen, runde, ausgeſchweifte und getheilte Giebel, gekuppelte Säulen, Poſtamenter und andere Dinge an, die ſich mit dem guten Geſchmacke nicht vertragen, und die man in den ſchönſten Zeiten der Kunſt, in den Zeiten des Perikles, nicht gekannt hatte.

Während in Italien wieder in einem guten Geſchmacke gebaut wurde, hing man in andern Ländern noch immer an der Gothiſchen Bauart. Allein bald verbreitete ſich dieſer gute Geſchmack durch Italiäniſche, oder um die Werke der Alten zu ſtudieren nach Italien geſchickte junge Künſtler, auch über andere Länder. Jetzt verlieſs man die Gothiſche Bauart, und nahm dafür die Römiſche auf. Zu Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts wurde unter Philipp dem Zweiten in Spanien das Escurial gebaut, und Serlio führte unter Franz dem Erſten in Frankreich beträchtliche Werke auf.

Die Kunſt erfuhr in Italien, Spanien und Frankreich noch verſchiedene Schickſale, ſie ſtieg und fiel. In Italien hatte ſie ſich zu Anfange des genannten Jahrhunderts ſehr gehoben, unter Peretini da Cortona, Boromini und Bernini aber ſank ſie wieder herab, und blieb lange Zeit in dieſem niedrigern Zuſtande. In Spanien nahte ſie ſich unter Philipp dem Dritten ihrem gänzlichen Verfalle, erhob ſich aber unter der Königin Eliſabeth und Karl dem Dritten wieder, welche das Luſtſchloſs Aranjuez bauten. In Frankreich näherte ſie ſich der Vollkommenheit immer mehr; Perrault und Desgodez ſtudierten die Werke der Alten mit dem gröſseſten Fleiſſe, und ahmten ſie unter Ludewig dem Vierzehnten nach, unter deſſen Regierung ſie in ihrer ſchönſten Blühte ſtand.

England fing nun auch einigermaſsen an, in dem Geſchmacke der Alten zu bauen, und zwar zuerſt unter dem Cardinal Wolſey und Karl dem Erſten und Zweiten, unter welchen ſich vorzüglich Inigo, Jones und Chriſtoph Waren bildeten und berühmt machten. Aber in einem Lande, wo man die Griechen überhaupt genommen mehr zu lieben ſcheint, als die Römer, ohnerachtet der Charakter der Nation ſich mehr gegen die alten Römer neigt, war man mit der Römiſchen Bauart allein nicht lange zufrieden. Als ſich der antike Styl in dieſem Lande mehr ausbreitete, ſuchten Männer von Kenntniſſen, Geſchmack und Talent die Quelle auf, aus welcher die Römer geſchöpft hatten, ſtudierten in Griechenland die Ueberreſte

jener

jener Nation, welche die Lehrerin der ganzen geſitteten Welt war, und führten dadurch einen noch beſſern und reinern Geſchmack in der Baukunſt ein. Stuart und Revett machten uns mit dem Style der Griechen bekannt, der ſich vor dem Römiſchen auf das vortheilhafteſte auszeichnet.

In Deutſchland, Schweden, Dännemark, Rußland, Pohlen und andern Ländern breitete ſich nun der gute Geſchmack auch aus. In dem erſten dieſer Länder wurde die Kunſt jedoch bald nach Italiäniſchen und bald nach Franzöſiſchen Muſtern ausgeführt, je nachdem die Groſsen, welche bauen lieſſen, eine Vorliebe zu der einen oder der andern dieſer Nationen hatten; aber nach den rühmlichen Bemühungen und den erſtaunenswürdigen Fortſchritten, welche die Deutſchen faſt in allen Werken des Geſchmacks und in allen Künſten und Wiſſenſchaften ſeit kurzem machten, wird man wohl nicht zu viel hoffen, wenn man erwartet, daſs auch die Deutſchen Baukünſtler, ſo viel an ihnen iſt, ihre Kunſt der höchſten Vollkommenheit immer näher bringen, und die Nachläſſigkeiten der Italiäner und Franzoſen verlaſſen werden. *G.*

Baum.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

Ein einzelner, für ſich und allein ſtehender Baum, kann ſchon an und für ſich ſelbſt betrachtet, für den Gartenkünſtler ſehr intereſſant ſein, da Bäume die vorzüglichſten Mittel ſind, deren er ſich zu ſeinen Gemählden bedient. Niemand hat die Vortheile, welche der Gartenkünſtler zur Verſchönerung ſeines Werkes von den Bäumen zieht, kürzer und ſchöner dargeſtellt, als der Abt De Lille, zu Anfange des zweiten Geſanges; wir erlauben uns daher folgende Stelle:

Par ſes fruits, par ſes fleurs, par ſon beau vêtement,
L'arbre eſt de nos jardins le plus bel ornement.
Pour mieux plaire à nos yeux combien il prend de formes!
Là, s'étendent ſes bras pompeuſement informes;
Sa tige ailleurs s'élance avec légèreté;
Ici, j'aime ſa grace, et là, ſa majeſté;
Il tremble au moindre ſouffle, ou contre la tempête.
Roidit ſon tronc noueux et ſa robuſte tête.
Rude ou poli, baiſſant ou dreſſant ſes rameaux,
Véritable Protée entre les végétaux,

Il change incessamment, pour orner la Nature,
Sa taille, sa couleur, ses fruits et sa verdure.
Ces effets variés sont les trésors de l'art,
Que le goût lui défend d'employer au hasard.

Man sieht aus dieser Stelle, dafs die Bäume sowohl ihres verschiedenen Charakters wegen, des Charakters der Gröfse, Stärke, Anmuth, Biegsamkeit, als auch wegen des Charakters der Farbe, des Wuchses und der Bewegung ein eigenes Interesse haben. Der Charakter der Blühte darf, da er sehr vorübergehend ist, wenig oder gar nicht in Betrachtung gezogen, und die Schönheit, die man durch sie gewinnt, blofs als ein zufälliger Reitz betrachtet werden.

Auffer dem eigenthümlichen Charakter jedes Baumes, gewinnt er noch vermöge des Ortes, an welchem er steht, ein besonderes Interesse, und theilet es dem Orte selbst wiederum mit. Eine hohe Linde über einer Hütte, eine alte Eiche über einer Einsiedelei u. s. f. erhöhet den Eindruck des Gebäudes dadurch, dafs sie den Betrachter mehr auf den Ort selbst, als auf die Gegenstände einschränkt, die ihn umgeben. Aber auch auffer dieser Verbindung kann sich der Gartenkünstler eines einzelnen Baumes oft mit Vortheil bedienen. Bald braucht er ihn zur Verbindung der getrennten Theile einer Landschaft, zur Schattierung derselben, und bald zur gänzlichen Verdeckung einer uninteressanten oder unharmonischen Aussicht. Bald zieht er durch ihn die zerstreuten Blicke zurück, bald giebt er durch ihn einem grofsen Rasenplatze Abwechselung, und bald unterbricht und verbindet er zugleich mit ihm einzelne Baumgruppen.

Mehrere einzeln neben oder hintereinander gepflanzte Bäume, die aber zu entfernt von einander sind, um eine Gruppe zu bilden, gewähren nach Verschiedenheit des Standortes verschiedene Ansichten, und sind für gröfsere Rasenplätze eine angenehme Zierde; nur müssen sie weder in geraden und regelmäfsigen Linien, noch auch in gleichen Fernen gepflanzet sein. Schwankende Linien sind unter allen Umständen die besten, und gewähren die mannigfaltigsten Ansichten.

Ein einzelner, ehrwürdiger Baum, von jüngern seines Geschlechtes, oder von Sträuchern umgeben, die ihm, wie sich De Lille ausdrückt, den Hof machen, ist vermöge der verschiedenen Ideenverbindungen, die bei denselben fast unausbleiblich sind, ein sehr interessanter Anblick. *G.*

Baum-

Baumgruppe.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Eine Baumgruppe entſtehet ſchon aus der Verbindung zweier Bäume, und kann aus weit mehreren zuſammengeſetzet werden. Wird aber die Anzahl derſelben ſehr vermehrt, ſo bilden ſie zuſammen einen Hain.

Die Verbindung mehrerer Bäume macht alſo das aus, was wir hier eine Gruppe nennen; und ſchon hieraus iſt deutlich, daſs ſich dieſe Bäume wirklich mit einander verbinden laſſen müſſen. Eine Verſammlung von Tannen oder Fichten, deren Gipfel alle ſteif und gerade in die Höhe ſtehen, wird zwar einen Klump von Bäumen, aber nie eine ſchöne Gruppe bilden, weil ſich dieſe Bäume nicht zu einem Ganzen vereinigen laſſen. Eben ſo wenig wird die Vereinigung heterogener, ſich in ihrem Charakter entgegengeſetzter Bäume eine gute Gruppe bilden; eine Tanne und eine babyloniſche Weide oder Hängebirke, ein Taxus und eine weiſſe Pappel, eine Platane und ein Sumach neben einander geſtellt, werden immer einen äuſſerſt unharmoniſchen und widrigen Eindruck machen.

Stehen die Gruppen unabhängig von andern, das heiſst, ſtehen ſie als ein für ſich beſtehendes Ganze da, ſo iſt die einzige und wichtigſte Abſicht, die der Künſtler zu erreichen ſuchen muſs, Schönheit des Anblicks; er wähle alſo Bäume von ſolchem Wuchs, ſolchem Laube und ſolchen Laubmaſſen, welche an ſich gefallende Formen gewähren; wähle z. B. in einer Gegend von ſanftem Charakter zu der einfachſten Gruppe eine Eiche und eine Linde, ſo gepflanzt, daſs die letztere ihre Zweige in die erſtere verflicht; und der Betrachter von Kenntniſſen wird, wie Marnezia von einer ſolchen Gruppe in Ermenonville ſagen:

Dieſe Eiche, dieſe Linde,
Durch die Liebe gepaart,
Sind der alte Philemon
Und die zärtliche Baucis,

und wird ſich im Anblick dieſer Gruppe in liebliche Schwärmereien über das Glück der Zärtlichkeit verlieren.

Einzelne, für ſich beſtehende Gruppen können, wie einzelne Bäume, in mehreren Rückſichten gebraucht werden, und gewähren beſonders auf einem mäſsigen Hügel einen ſchönen Anblick. Iſt aber der ganze übrige Hügel kahl, ſo bemerkt man es ſogleich, daſs er bloſs dieſer

Gruppe wegen aufgeworfen wurde; er verursacht daher Eckel. Man bekleide ihn also hie und da mit einem Strauche, einem Baume, und bedecke dadurch die Absicht, die man durch ihn zu erreichen suchte.

Sind die Baumgruppen aber von andern Theilen des Ganzen abhängig, das heisst, tragen sie nur als einzelne Theile zur Hervorbringung der allgemeinen Wirkung und zur Verstärkung des Haupteindruckes bei, so ist ihre Bildung ausser den Gesetzen der Schönheit noch andern Gesetzen unterworfen. Zweckmäfsigkeit und richtig bestimmtes Verhältnifs zum Ganzen, wird das Gesetz der Kunst, das Gesetz des Wohlgefallens durch Schönheit, modificieren, und die Zusammensetzung und Form der Gruppen bestimmen. Die an sich schönste Form einer Baumgruppe kann unter gewissen Umständen gerade die schlechteste sein; wenn z. B. der Charakter derselben Schlankheit, Geschmeidigkeit, Beweglichkeit, und der Charakter der sie umgebenden Gegenstände Höhe und Gröfse ist.

Die Zwischenräume der Bäume einer Gruppe müssen so bestimmt werden, dafs man an ihnen keine Kunst, keine Regel bemerke. Drei Bäume von ganz gleichem Wuchse und gleicher Höhe in gerader Linie werden keine gute Gruppe bilden; ist aber einer von ihnen niedriger, so wird ihr Eindruck schon besser sein. Regelmäfsigkeit und Stätigkeit der Form beleidiget in Gegenständen der Natur, und die Kunst mufs sich, wenn sie unser Wohlgefallen erlangen will, vor unsern Augen verbergen. *G.*

Baumschlag.

(*Mahlerei.*)

Baumschlag nennt man in der Mahlerei die Darstellung der Zweige und Aeste mit ihren Blättern. Die verschiedene Art dieser Darstellungen, die Gröfse und Kleinheit der Massen, welche sie bilden, hängt von der Wahl der Bäume, von dem Eindrucke, den das ganze Gemählde machen soll, von dem in demselben herrschenden Style, und von der Nähe oder Ferne des Baumes ab.

Der Baumschlag in ganzen Massen ist gewifs um desto mehr zu empfehlen, je sicherer die Kunst im Allgemeinen durch den grofsen Styl ihren Zweck erreicht: Rücksicht auf den Charakter des Stoffs oder der Landschaft wird diese ganzen Massen modificieren, und sie nach den

den Geſetzen der Zweckmäſsigkeit anordnen und beleuchten.

Der kleinliche Styl in dem Baumſchlage, der ſo zu ſagen jedes Blättchen zählt und berechnet, ermüdet durch ſeine oft wiederhohlten Lichtblicke und Schattendrucker das Auge des Betrachters, und macht einen unangenehmen Eindruck.

Die Vereinzelung der Maſſen in einzelne, unzuſammenhängende Partieen verwirrt das Ange, mindert oder vernichtet wohl gar den Eindruck des Ganzen, und ſtöhrt die Harmonie deſſelben.

Die im Allgemeinen beſste Art des Baumſchlags ſcheint zwiſchen beiden mitten inne zu ſtehen. Eine ganz oberflächliche Angabe des Gezweiges und der Belaubung giebt den Charakter des Baumes nur ſehr undeutlich zu erkennen, und eine ganz fleiſſige Ausführung erweckt den Begriff einer peinlichen Mühe, und wird nur allzu leicht die richtige Haltung vernichten. Die Manier, die ſich der einen ſo ſehr als der andern nähert, mahlet ſowohl in der Anordnung des ganzen Gezweiges, als auch in der Form einiger einzelnen, hervorragenden Blätter den Charakter des Baumes, ermüdet nicht durch Kleinlichkeit, und kann die Haltung leichter beobachten.

Die Nähe oder Ferne der Bäume beſtimmt nach den Geſetzen der Perſpective die Stärke oder Schwäche der Licht- und Schattenmaſſen, und die fleiſſigere oder oberflächlichere Ausführung der Zweige.

Die Natur ſcheint ſich das Studium des Baumſchlags ganz und allein vorbehalten zu haben. Wir haben verſchiedene Meiſter, die ſich auch hierin einen groſsen Namen machten, aber ſchwerlich dürfte ein Künſtler, der bloſs ſeine Vorgänger ſtudiert, im Baumſchlage groſs werden. Die beſtändige Form der verſchiedenen Bäume, die Charaktere, welche ſie in ihrer allgemeinen Form haben, können zwar durch wenige Regeln richtig und genau beſtimmt werden, allein die Bildung und Gruppierung der Zweige und der Belaubung iſt ſo unermeſslich vielen Abwechſelungen und Launen der Natur unterworfen, die Beleuchtung derſelben iſt in der Natur oft ſo kühn, ja vermöge der unſichtbaren Unterbrechungen der Laubmaſſen oft ſo undenkbar, daſs ſich darüber ſchlechterdings keine allgemeinen Vorſchriften geben laſſen, und der Künſtler durchaus die Natur ſelbſt ſtudieren muſs. *G.*

Baumwerk.

(*Schöne Gartenkunſt.*)

Die Gartenkunſt theilt die Geſchlechter und Arten des Baumwerks nicht nach den Grundſätzen der Botanik, ſondern nach den äuſſern und mehr in die Sinne fallenden Kennzeichen, und nach dem verſchiedenen Gebrauche, der ſich in den Abtheilungen der Gärten davon machen läſst. Dieſe Baumarten ſind theils einheimiſch, theils aus andern Gegenden, und vorzüglich aus Nordamerica, nach Deutſchland verpflanzt.

Die Gartenkunſt nimmt in Anſehung der Eintheilung der Baumarten Rückſicht 1) auf die Form der Stämme, 2) auf die Beſchaffenheit der Zweige und des Laubwerks, 3) auf die Blühten und Früchte.

1.

Die Schönheit der Stämme beruhet auf dem geraden, hohen und ſchlanken Wuchſe, und bei einigen derſelben noch auſſerdem auf der glatten Rinde derſelben. Schon bloſs durch dieſen ſchönen Wuchs erregen einzeln da ſtehende Bäume unſere Aufmerkſamkeit und Bewunderung. Zu dieſer Klaſſe gehören die Buche, die Linde, die Fichte oder Rothtanne, die Weiſstanne, die Balſamtanne, die Ulme, die Eſche, die Tanne, der gemeine weiſſe, der nordamericaniſche roth blühende, der virginiſche eſchenblättrige Ahorn, die ſchwarze, die weiſſe, die italiäniſche Pappel, der Caſtanienbaum, die nordamericaniſche rothe, die caſtanienblättrige Eiche, die canadiſche weiſſe Fichte, die Weymouthskiefer, der americaniſche Platanus.

Dieſe Bäume ſind für Plätze, wo Schönheit der Form, Regelmäſsigkeit und Würde Eindruck machen ſollen, für Zugänge, Alleen, Luſtwälder in der Nähe edler Wohngebäude und Tempel.

2.

In Anſehung der Beſchaffenheit der Zweige laſſen einige Bäume ſie in die Höhe ſchieſſen, als der Mandelbaum, die Lorber- Buſch- Bach- Weide; andere ſpreiten ſie von einander, als der Lebensbaum, die ſchöne Ceder vom Libanon; andere laſſen ſie herab hängen, als die babyloniſche Weide, die Birke, der Lerchenbaum. Die letztern dieſer Klaſſe ſind beſonders für einſame, zum Nachdenken oder zur Schwermuth beſtimmte Plätze. Das Herabhängen ihrer

Zweige

Zweige fcheint ein fympathetifches Gefühl auszudrücken, und thut bei Urnen, Grabmählern eine ftarke Wirkung. Will man andere Bäume mit ihnen vermifchen, fo mufs ihr Laub von fehr dunkler Farbe fein.

In Rückficht der Befchaffenheit des Laubes bemerken wir zuerft den Reichthum und die Gröfse desfelben; hieher gehören die Buche, die Linde, einer unferer fchönften einheimifchen Bäume, befonders aber die americanifche fchwarze Linde, die americanifche rothe Eiche, mit überaus grofsem, hellgrünem Laube, die Magnolia, der Tulpenbaum, der americanifche Platanus, die Rofscaftanie, die Ulme, der virginifche Ahorn. Alle diefe Bäume geben einen fehr dichten Schatten, und find alfo für Sommerfcenen, kühle Ruheplätze, einfame Sitze, Speifefäle u. f. f. beftimmt.

Durch Dünnigkeit, Leichtigkeit und Luftigkeit des Laubes zeichnen fich aus die Birke, die Weifstanne, die Fichte oder Rothtanne, die Espe, der Lerchenbaum, die Balfamtanne, die weiffe Pappel, der americanifche Schotendorn, und der ftrauchartige Tamariskenbaum. Für offene, luftige Durchfichten, für Plätze, wo Heiterkeit und Freiheit herrfchen follen.

Durch Dunkelheit des Laubes zeichnen fich aus die gemeine Eller, der Taxus, die fchwarze Eiche, die Balfampappel, die Blutbuche, der fchwarze Maulbeerbaum und der Sumachbaum. Für fanft melancholifche Scenen, Einfiedeleien u. f. f.

Durch Heiterkeit und Glanz des Laubes empfehlen fich unfere Sommerlinde, die junge Buche, die Hainbuche, die Birke, die Tanne oder Rüfter, der geftreifte, der virginifche efchenblättrige Ahorn, die fchwarze Pappel, die Lorbeerweide, die virginifche Cypreffe mit Acacienblättern, die weiffe, die burgundifche, die rothe Eiche.

3.

In Rückficht der Blühte der Bäume kommt es theils auf die Schönheit der Farbe, theils auf die Süfsigkeit des Geruchs an. Die Zeit derfelben entfcheidet, ob ein Baum für eine Frühlings- oder Sommerfcene gehört. Die meiften Obftbäume reitzen durch die Schönheit und Süfsigkeit ihrer Blühte mehr, als die wilden Stämme.

Von den letztern gewähren auffer der Linde und Rofscaftanie fchöne Blühten die grofse Magnolia, die rothe Plumeria, die Pavia oder carolinifche rothblühende Rofscaftanie, der breitblättrige Bohnenbaum,

baum, der spanische Genster, der Schusserbaum, der Löffelbaum, der röthlich blühende Schotendorn, der sibirische Erbsenbaum, der americanische Schotendorn, der Maulbeerbaum, der wilde Oel- oder Paradiesbaum, der Elsbeerbaum, der Quitschenbaum, die Vogelkirsche, der Schneeballenbaum.

Die äusserliche Schönheit der Früchte wird theils durch die Form, theils aber und vornehmlich durch die Farbe bestimmt. Grasgrüne, braune oder graue Früchte reitzen das Auge wenig, destomehr aber Früchte von reiner, heller und lebhafter Farbe, gelb, roth, fleischfarbig, bunt schattiert.

Auszug aus dem Hirschfeld.

Bebung.

(*Musik.*)

Balancement, Tremolo zeigt eine gewisse nunmehr so ziemlich verjährte Manier im Vortrag an. Man bebte ehemals auf einzelnen Tönen des Claviers, und trieb sie zuweilen ganz aus ihren Verhältnissen mit den übrigen. Eben das geschah auch auf der Violine, und galt für Schönheit, wiewohl immer nur unter einzelnen Autoritäten, gab auch Anlass zu einigen Musik-Fehden. Man verwechsele nicht mit Tremolo eine andere Manier, die jener höchst ähnlich, aber bei weitem nicht gleich ist, ich meine die langsamen Drucke bei Haltung langer einzelner Noten, die auch auf blasenden Instrumenten nur in einer andern Art statt finden, die nicht uneigentlich mit dem Worte balancement bezeichnet wären, und deren Gebrauch am rechten Orte gar nicht zu verwerfen ist. *B.*

Begeisterung.

(*Aesthetik.*)

Der Artikel Genie stellt die ursprünglichen Kräfte und Eigenschaften dar, welche das Genie für schöne Kunst ausmachen. Wenn diese Kräfte durch die Vorstellung eines bestimmten Gegenstandes in jenes lebendige Spiel versetzt werden, vermittelst dessen sie mit ausserordentlicher Leichtigkeit, und ohne Bewusstsein von Absicht und Regeln ein durch seine Form an und für sich unmittelbar gefälliges, zugleich aber auch interessantes Ganze hervor-

hervorbringen, dann ift der Künftler im Zuftande der Begeifterung.

Der Zuftand der Begeifterung des Künftlers befteht aus drei Hauptzeitpuncten: Erftlich fafst derfelbe den Gegenftand, durch deffen Vorftellung feine Kräfte zu aufserordentlicher Thätigkeit angefeuert werden; dann erfolgt die Ausbildung der Vorftellung des Gegenftandes entweder durch Erhöhung, Erweiterung, Verfchönerung feiner Form felbft, oder durch weitere Ausführung feiner einzelnen Theile, oder durch Anknüpfung vieler mannigfaltiger analoger Vorftellungen; ift diefe Ausbildung vollendet, fo entfteht jene Liebe des Künftlers zu dem fchönen Ganzen, die ihn zur äufsern Darftellung und Mittheilung beftimmt. Der Zuftand des begeifterten Künftlers ift in der That in feiner Art einzig. Das ganze Bewufstfein deffelben ift gerichtet auf den Gegenftand, der feine Kräfte in Bewegung fetzt, die Verhältniffe des Orts und der Gegenwart verfchwinden aus feiner Seele, er lebt und wirkt gleichfam in einer andern Welt, als die wirkliche, die ihn umringt. In dem Drange feiner fchaffenden und bildenden Kräfte kennt er fich felbft kaum; er ift höchftfelbftthätig und fcheint fich nur leidend zu verhalten, fcheint unter dem Einfluffe einer Gottheit zu ftehen. Vergebens würde man von ihm Rechenfcnaft fordern über die Möglichkeit und Art und Weife feines Zuftandes; fie ift ihm eben fo verborgen, als ihm die Naturgabe felbft räthfelhaft ift, in deren Befitze er zu fo grofsen Wirkungen fähig ift. Mit Recht giebt Kant die Unbegreiflichkeit feiner felbft als ein wefentliches Beftandtheil des Genies an; er hält für wefentlich: „d a f s e s, w i e e s f e i n P r o d u c t z u S t a n d e b r i n g e, f e l b f t n i c h t w i f f e n f c h a f t l i c h a n z e i g e n k ö n n e, f o n d e r n d a f s e s a l s N a t u r d i e R e g e l g ä b e, u n d d a h e r d e r U r h e b e r e i n e s P r o d u c t e s, w e l c h e s e r f e i n e m G e n i e v e r d a n k t, f e l b f t n i c h t w e i f s, w i e f i c h i n i h m d i e I d e e n d a z u h e r b e i f i n d e n, a u c h e s n i c h t i n f e i n e r G e w a l t h a t, d e r g l e i c h e n n a c h B e l i e b e n o d e r p l a n m ä f s i g a u s z u d e n k e n u n d a n d e r n i n V o r f c h r i f t e n m i t z u t h e i l e n, d i e f i e i n d e n S t a n d f e t z e n, g l e i c h m ä f s i g e P r o d u c t e h e r v o r z u b r i n g e n." Der Gegenftand der Begeifterung mufs natürlich dem Künftler in diefer Situation höchft lebhaft und gegenwärtig erfcheinen, alle Vorftellungen müffen in dem Grade beleuchtet oder verdunkelt werden, in welchem fie fich näher oder entfernter auf ihn beziehen; die Ideenverbindungen werden ihre Richtung nach jenem Gegenftande nehmen, ohne Zuthun und Ab-

sicht des Künstlers; ungerufen werden sich ihm in dieser Richtung zusammenhängende und analoge Reihen von Vorstellungen darbiethen, das Ganze wird sich von selbst in seine Grenzen schliessen, und dem Gesetze der Einheit angemessen sein.

Die Begeisterung ist sich zwar im Allgemeinen durchgängig gleich, allein sie ist dessen ungeachtet nach den besondern Eigenthümlichkeiten jeder schönen Kunst, und selbst in jeder besondern Klasse von Werken einer schönen Kunst verschieden. Wie ganz anders ist im Besondern die Begeisterung des Dichters, als jene des Tonkünstlers und des Mahlers. Wie verschieden die Begeisterung des lyrischen Dichters von der des dramatischen, des Allegorieenmahlers von der des Landschaftmahlers. Die Begeisterung des Tonkünstlers ist sich bei allen besondern Arten von Werken am meisten selbst gleich; allein gewiss ist der Componist einer Oper in vielen Stücken auf eine andere Weise begeistert, denn der einer Sonate. Man kann sich von der Verschiedenheit der Begeisterung nach Maassgabe des Begriffs des Genies für jede Kunst, und jede Klasse ihrer Werke, hinlängliche Kenntniss erwerben. Siehe den Artikel Genie.

Ist die Begeisterung der Zustand der handelnden Kräfte des Genies, so entsteht kein wahres Werk schöner Kunst ohne Begeisterung, und in der Begeisterung sind die Grundgesetze enthalten, von denen die Schönheit eines Werkes abhängt. In dieser Hinsicht liegt Wahrheit in jenen Theorieen, welche Begeisterung zum Princip für alle schöne Kunst machen. Inwiefern aber dieser Grundsatz mangelhaft sei, wird im Artikel Grundsatz der schönen Künste ausgeführt werden. *H.*

Begleitung.

(*Musik.*)

Accompagnement, der Gang eines oder mehrerer Instrumente, die einem Hauptgesange untergeordnet sind, und dessen Zweck zu befördern haben. Man sagt aber auch bei andern Gelegenheiten, wo das der Fall nicht ist, z. B. bei einer Ouverture, sie habe die und die Begleitung. In der Bearbeitung der begleitenden Instrumente liegt eben so viel zum Nachdenken für den Componisten, als für den ausübenden Tonkünstler. Zur Einrichtung desselben in Beziehung auf jenen, gehört Kenntniss der Temperatur und Wirkung aller dabei in Anschlag kommenden Instrumente. Es muss nicht zu leer, nicht zu über-

überladen sein. Die Verdienste eines guten Accompagnisten fallen zwar nicht so auf, wie die des Concert-Spielers, allein sie verdienen besondere Achtung und Auszeichnung, und wenn er nicht die Noten als Noten, sondern als Bezeichnungen gewisser Charaktere betrachtet, außerdem freilich seine Sache nur Handlangerei wird, ist er mit einem Manne von Welt zu vergleichen, dessen geschmeidiger Charakter sich sogleich in den Ton jedes Cirkels, in die Stimmung aller Gemüther zu finden weiss. Die Begleitung am Flügel ist ein wesentlicher Beitrag zur Zusammenhaltung des Ganzen, und kann einem Sänger in der Intonation mächtig unterstützen, wenn das Auge des Accompagnisten nicht zu sehr an den Ziffern hängt. *B.*

Behandlung.

(*Bildende Künste.*)

Die Behandlung ist im engern Sinne des Wortes, die jedem Künstler eigene Art und Weise, sich seines Werkzeuges und der Mittel seiner Kunst zur Darstellung der Gegenstände zu bedienen; in welchem Sinn es bloss das Mechanische der Kunst bezeichnet, und in diesem Wörterbuche bloss eine Anzeige verdient.

Im weitern und edelern Sinne des Worts ist sie die Art des Vortrags oder der Darstellung selbst, in Bezug des Charakters derselben auf den Charakter und die Bestimmung des behandelten Gegenstandes. Und in diesem letztern Sinn ist sie für den Zweck und das Wesen der Künste, für die geschmack- und genievolle Ausführung der Werke derselben von der grössesten Wichtigkeit, denn es hängt auch von ihr der physische und moralische Ausdruck des Kunstwerkes ab.

Die Auftragung, Verwaschung und Verschmelzung der Farben ist der Theil der Mahlerei, in welchem sich die Behandlung zeigt, und es ist in die Augen springend, dass es nicht gleichgültig sei, ob man z. B. Bourguignons oder Wowermanns Manier der Auftragung und Ausführung ergreife.

Der Charakter der Behandlung wird mit dem Charakter des Gegenstandes immer in dem genausten und feinsten Verhältnisse stehen müssen, wenn sich das Kunstwerk in Ansehung der Wirkung und des Eindrucks nicht auf das auffallendste widersprechen soll. Rauhe, harte, erhabene Gegenstände müssen diesen Charakteren auch in Rücksicht der Farbenauftragung, und sanfte, zärtliche,

lieb-

liebliche auch in Ansehung der Verschmelzung analog behandelt werden; widrigenfalls der Charakter und Ausdruck, der in der Zeichnung ursprünglich lag, durch die Ausführung des Werkes den gröfseften Theil feiner Wirkung verliert. Die Behandlung ift alfo in Rückficht auf den Ausdruck von grofser Bedeutung, und ein Werk des fortwirkenden Genies.

Die Behandlung des Kupferftechers beftehet in der Wahl und Anordnung feiner Arbeiten; er kann fein Werk in Puncten, in kleinen unterbrochenen Strichen, in Schraffierungen, in gerade herunterlaufenden Parallellinien, wie Pitteri, oder in einer einzigen Cirkel- oder Ovallinie, wie Mellan, Turneifer, Sandrart u. e. a. bisweilen thaten, darftellen. Wir verweifen in Rückficht der beiden gewöhnlichften, der punctierten und fchraffierten Manier, auf den Artikel Gravieren, denn die getufchte Manier mufs wie ein Gemählde behandelt werden. Bei der fchraffierten Manier kommt auf die Setzung der Striche fehr viel an; anders will ein weicher, anders ein harter Körper, anders ein Gemählde nach Oefer und anders eins nach Schenau behandelt werden. Die Uebertragung des eigenthümlichen Charakters des Mahlers auf eine Kupferplatte wird dem Kupferftecher zuverläffig mifslingen, wenn ihm nicht das feinfte Gefühl feine Taillen ordnet, und er nicht mehr als eine Art der Behandlung in feiner Gewalt hat.

Was von der Behandlung des Mahlers und Kupferftechers erinnert worden ift, gilt im Allgemeinen auch von der Behandlung des Bildners, wiewohl diefe letztere, die fleifchigen Theile ausgenommen, mehr von der Zeichnung abzuhängen fcheint. Anders mufs der Bildner feine und weiche, und anders grobe und harte Stoffe behandeln; anders wird er arbeiten müffen, wenn fein Werk aus der Nähe, und anders, wann es aus der Ferne (fiehe den Artikel Coloffalifch) betrachtet werden foll. *G.*

Beiwerk.

(*Zeichnende Künfte.*)

Sind diejenigen Gegenftände in einem Gemählde, welche, ftreng genommen, nicht unumgänglich nothwendig mit dem Hauptgegenftande deffelben verbunden find, und nicht wefentlich in das Gemählde gehören.

Der Künftler bedient fich folcher Gegenftände zur genauern Bezeichnung des Stoffes, der Zeiten, des Ortes der

LB

der Scene, und zur Charakterisierung des Augenblickes der Handlung; und er hat es dann am schicklichsten angebracht, wenn er dadurch seine Absicht am bessten erreicht. Ausser diesem Zweck arbeitet der Künstler durch das Beiwerk auch noch auf Vervielfachung der Ideen und Verstärkung des Ausdruckes (siehe den Artikel Ausdruck) hin.

Eigentlich und streng genommen ist Alles an einer Figur, was nicht Nacktheit ist, Beiwerk; da aber auch sogar gewisse Verdeckungen des Körpers einen Ausdruck haben, da der Faltenwurf, die Dicke oder Feinheit des Stoffes, die Farbe des Gewandes zur Verstärkung des Ausdruckes beiträgt, so werden die Gewänder mit zu einer nothwendigen Erforderniss. Der Schleier z. B. mit welchem Agamemnon bei der Opferung seiner Tochter sein Haupt bedeckt, ist zwar kein unbedingt nothwendiges Mittel des Ausdrucks, aber es wurde doch durch die Wahl des Künstlers dazu erhöht. Beiwerk bei dieser Scene würden alle diejenigen Dinge sein, welche, ausser den Hauptfiguren, zur nähern Bestimmung, Verschönerung und Bereicherung der Scene beitragen, z. B. eine Menge Zuschauer bei dem Opfer, Ceremonieen und Gefässe, Bäume und Blumen des Clima's, u. s. f. Gegenstände, welche alle anders geordnet, und anders gewählt werden konnten, ohne dass das Interesse der Handlung dabei gelitten hätte.

Das Beiwerk in einem Gemählde muss durch fleissige Wahl derjenigen einzelnen Theile interessieren, vorzüglich zur Bezeichnung der Handlung und des gewählten Augenblickes beitragen; muss aber in Ansehung des Tones, des Lichtes und der Wirkung dem Hauptgegenstande so untergeordnet sein, dass es den Betrachter des Gemähldes nicht von der Handlung allzu sehr abziehe, sondern ihn immer auf dieselbe zurück leite; die Verzierungen der dazu gebrauchten Gegenstände müssen zwar im Charakter der Handlung und der handelnden Personen, aber so wenig als möglich reich und fremde Ideen erweckend sein. G.

Beleuchtung.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Beleuchtung ist die Art und Weise, in welcher sich das natürliche oder künstliche Licht über die Gegenstände eines Gemähldes verbreitet, eine Art und Weise, die von der angenommenen Scene, der Tages- oder Jah-

reszeit, der Witterung u. s. f. modificiert wird, und zum Theil eine Folge der mahlerischen Anordnung oder der Disposition ist.

Die Beleuchtung wird anders sein an einem reinen Sommermorgen, und anders an einem Winterabende, anders im Freien, anders in einem verschlossenen Orte; und dieselben Gegenstände werden ein ganz anderes Ansehen gewinnen, und einen verschiedenen Eindruck auf uns machen, wenn man sie auf eine andere Weise beleuchtet.

Die Beleuchtung ist daher ein wichtiges Mittel des Ausdrucks, ein Mittel, welches der Künstler blofs aus dem Studium der Natur hernehmen kann; denn sollte auch Sulzers Vorschlag realisieret werden, und jede Mahleracademie eine Art von Scene erhalten, auf welcher das Licht in allen möglichen Richtungen und in verschiedenen Graden der Stärke, auf die Gegenstände fallen könnte, so würde man dieser Scene denn doch die verschiedenen Beschaffenheiten der Luft nicht geben können, welche einen unbezweifelten grofsen Einflufs auf die Farbe der Körper, also auf die Wirkungen der Beleuchtung und des Helldunkels hat, so künstlich auch der Grund dieser Scene nur immer gefärbt wäre.

Unmittelbare Beobachtung der Natur, sowohl in Rücksicht der besondern Wirkungen der Localfarben, als auch in Rücksicht der Modificierung derselben, durch das gröfsere oder kleinere Volumen des dazwischen liegenden Luftkörpers, wird den Mahler allein über den Grad der Stärke der jedem Gegenstande zu gebenden Licht- oder Schattenmasse belehren, und alle künstliche Mittel werden ihm immer nur einen unvollkommenen Unterricht geben können.

Einheit der Beleuchtung ist einem Gemählde eben so nothwendig, als Einheit der Zeit; sie wird den Künstler, im Einverständnisse mit den Gesetzen des Accordes und der Harmonie, besonders in historischen Stücken, oft zu einer relativen Wahl, oder doch wenigstens Milderung oder Verstärkung der Localfarben nöthigen; indem er dem besondern Orte der Gegenstände nach ihnen oft eine von Natur hellere oder dunklere eigenthümliche Farbe geben mufs, als sie, um den Forderungen auf harmonische Beleuchtung Genüge zu leisten, in der Natur hatten. Raphael gab daher den Figuren seiner ersten Flächen gemeiniglich eine Bekleidung von heller, lichter Farbe; that es aber so, dafs er defshalb einen Tadel von Mengs verdiente.

Uebri-

Uebrigens ſehe man in Rückſicht der Beleuchtung noch die Artikel Licht, Helldunkel, Colorit nach. *G.*

Beredſamkeit.

Jeder, welcher ſich der Sprache als des Mittels Vorſtellungen mitzutheilen bedient, hat die Abſicht, vollkommen verſtanden zu werden. Allein ſo wie derjenige, welcher die Umriſſe ſichtbarer Gegenſtände mit Richtigkeit nachzeichnen kann, deſshalb noch nicht ein bildender Künſtler iſt, ſo kommt auch demjenigen noch nicht Beredſamkeit zu, welcher die Fähigkeit beſitzt, ſich über jeden Gegenſtand beſtimmt, deutlich und richtig auszudrücken. Die Sprache würde für das Bedürfniſs des Menſchen zum Ausdrucke ſeiner innern Gemüthszuſtände, und zur Erreichung der wichtigſten Zwecke nicht zureichen, wenn man durch den Gebrauch derſelben nichts mehr bewirken könnte, als verſtanden zu werden. Allein ſie iſt darauf nicht eingeſchränkt, ſie kann auf mannigfaltige Weiſe angewendet werden, um noch andere Zwecke durch ſie zu erreichen.

Wir können durch die Art, wie wir uns der Sprache bedienen, Vorſtellungen auf das tiefſte einprägen, unſere Mitmenſchen mit Leichtigkeit für unſere Ueberzeugungen einnehmen, für unſere Entſchlüſſe und Plane beſtimmen, wir können ihnen durch die Form unſers Wortausdrucks dasjenige Intereſſe mittheilen, welches in unſerer Seele gewiſſe Vorſtellungen begleitet, wir können ein Wohlgefallen an der ganzen Form unſerer Ideendarſtellung bewirken, welches, weit entfernt unſere übrigen Zwecke zu hindern, dieſelben vielmehr noch befördert. Dieſe Fähigkeiten, beſondere Wirkungen auf den menſchlichen Geiſt durch Sprache und Styl hervorzubringen, ſind die Grundlagen der Beredſamkeit.

Beredſamkeit iſt die Fertigkeit, ein Ganzes von Vorſtellungen dem Erkenntniſsvermögen ſo darzuſtellen, daſs man zu gleicher Zeit auf Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geſchmack eine der Deutlichkeit und Beſtimmtheit der Vorſtellungen nicht nachtheilige, zweckmäſsige und harmoniſche Wirkung hervorbringe. Die Beredſamkeit iſt alſo von dem Style der bloſsen gemeinen Proſa weſentlich verſchieden, als bei welchem man nichts weiter beabſichtigt, als verſtanden zu werden; verſchieden von der Dichtkunſt, in wiefern bei dieſer die Beziehung auf

Begeh-

Begehrungsvermögen, Gefühlvermögen und Geſchmack der Hauptzweck iſt, dem die Deutlichkeit der Erkenntniſſe nachſteht, Wohlgefallen an ſchöner Form die vorzügliche, entſcheidende Wirkung ausmacht; verſchieden endlich von der Rednerkunſt, als der Kunſt, ſich der Schwächen der Menſchen zu ſeinen Abſichten zu bedienen, und durch hinterliſtig angebrachte Wendung und Form der Ideendarſtellung durch Sprache, zu Urtheilen und Entſchlüſſen zu vermögen.

Sulzers Erklärung der Beredſamkeit: ſie ſei die Fertigkeit, jeden Gegenſtand, der unter den Ausdruck der Rede fällt, ſich ſo vorzuſtellen, daſs er den ſtärkſten Eindruck mache, und denſelben dieſer Vorſtellung gemäſs durch die gemeine Rede auszudrücken, ſcheint mir zu vage, ſo wie die Kantiſche Erklärung eben derſelben: ſie ſei die Kunſt, ein Geſchäfte des Verſtandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben, zu einſeitig.

Zum Gebiethe der Beredſamkeit gehören nicht bloſs die eigentlich ſogenannten Reden, ſondern auch Erzählungen, Beſchreibungen, philoſophiſche Betrachtungen, Dialogen und Briefe, wenn nur die Form ihres Styles dem Begriffe der Beredſamkeit entſpricht. Die Redekunſt iſt ein Zweig der Beredſamkeit, worin die allgemeinen Grundſätze von dieſer auf die Verfaſſung von Reden angewendet werden. Siehe den Artikel Redekunſt.

Die Beredſamkeit zeigt ſich in folgenden Hauptpuncten: 1) in der Auffaſſung des Stoffes, welcher ſich durch Beſtimmtheit, Einheit, Reichthum, rührende Kraft und andere Eigenſchaften auszeichnen muſs; 2) in der Anordnung, welche ſo beſchaffen ſein muſs, daſs man auf das leichteſte dem Erkenntniſsvermögen die Idee des Ganzen, und die Theilvorſtellungen darbiethe, zu gleicher Zeit aber auch rühre, und ein reines Wohlgefallen an den Verhältniſſen hervorbringe; 3) in den Wendungen, welche ungezwungen, treffend, neu, ungemein ſein müſſen; 4) in den Wörtern und Redensarten, welche ſo viel Verſinnlichung zum Spiele der Phantaſie enthalten müſſen, als der ſchnellen und deutlichen Einſicht nicht hinderlich iſt.

Das Genie zur Beredſamkeit beruht auf Anlagen zum zweckmäſsigen Gebrauch der Sprache überhaupt, auf Talent zur Philoſophie, und Talent zur Dichtkunſt. 1) Der Beredſame muſs, wie man zu ſagen pflegt, die Sprache in ſeiner Gewalt haben, ihrer Geſetze, ihres Genius, ihres Reichthums mächtig ſein; er muſs eine Fertigkeit aller möglichen Wendungen, Farben und Töne beſitzen; 2) Er muſs mit dem Philoſophen gemein haben, das Talent vollſtän-

vollſtändig, beſtimmt und deutlich zu denken, die mannigfaltigen Verhältniſſe der Ideen ſcharf zu faſſen, richtig zu combinieren und zu folgern, groſse Ideengänge mit Leichtigkeit zu überſehen; 3) Er muſs mit dem Dichter gemein haben das Talent einer lichtvollen Anſchaulichkeit in den Planen der Compoſition, eine tiefe Rührungskraft in den Wendungen, eine friſche Lebendigkeit und Verſinnlichung in Wörtern und Redensarten, endlich das Talent eines freien Sinnes für das Rührende und Wohlgefällige in der Bewegung und dem Klange der Worte. Dieſe Talente müſſen ihm entweder überhaupt nur in dem Grade zukommen, in welchem es der von ihm zu erzielenden Wirkung nicht hinderlich iſt, oder er muſs ſie doch, wenn er ſie im vollem Maaſse beſitzt, ſeinem Zwecke nach, zu mäſsigen fähig ſein. Selten wird ein groſser Dichter zugleich ein groſser Redner ſein, allein es iſt deſſen ungeachtet doch nicht unmöglich.

Der Styl der Beredſamkeit liegt zwiſchen dem Style der gemeinen Proſa und dem dichteriſchen Style in der Mitte, und die Feinheit der Linie, auf welcher ſich derſelbe durch das Ganze eines jeden Werkes halten muſs, beſtimmt die ungemein groſsen damit verknüpften Schwierigkeiten. Dieſer Styl ſoll nicht bloſs beſtimmt und deutlich ſein, ſondern zugleich auch auf Neigungen, Gefühl und Geſchmack wirken, dieſs ſoll er aber wieder nur bis auf den Grad, über welchen hinaus die Beſtimmtheit und Deutlichkeit der Ideen leiden würde, welches zu der Wirkung eines Gedichtes weſentlich gehört. Und in der Haltung dieſes Mittltones ſoll ſich der Redner durchgängig gleich bleiben, nie zur gemeinen Proſa herabſinken, aber ſich auch nie den höhern Schwung der Dichtkunſt erlauben. Einheit des Tones ſoll in ſeinem Ganzen herrſchen.

Eine philoſophiſche Theorie der Beredſamkeit gehört, wenn wir die vorhandenen Werke unparteiiſch beurtheilen, noch unter die frommen Wünſche für die Litteratur. *H.*

Beſchreibendes Gedicht.

(*Dichtkunſt.*)

Siehe den Artikel Dichtungsarten.

Besetzung.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Orchester.

Bewegung.

(*Bildende Künste.*)

Die Bewegung giebt den Werken der bildenden Künste Leben und Schönheit; ohne Bewegung findet keine Schönheit, keine Gracie Statt; selbst Venus konnte aus ihrer körperlichen Schönheit nur geahndet werden, aber *vera incessu* (durch Tragung und Bewegung des Körpers) *patuit Dea.*

Die Bewegung in Werken der bildenden Künste ist von zweierlei Art; die erstere bezeichnet den Ausdruck von Wahrheit und Leben, so wohl in Gegenständen, die an und für sich ohne Leben, als auch in denen, welche in dem dargestellten Augenblicke ohne wirkliche Bewegung, ohne Handlung sind. Diese Bewegung erhält der Künstler durch die Wirkungen des Helldunkels, die Mannigfaltigkeit und Ausbreitung der Flächen, die Verschiedenheit der Farben, die unzähligen Hülfsquellen der Perspective u. s. f. Durch diese Mittel gab Lorrain, Salvator Rosa u. A. der heitersten Stille, wie dem Sturme Bewegung; dadurch wurde ein bloßses Bruststück von Titian, Van-Dyck oder Rembrandt voll von Leben.

Die Bewegung der andern Art begreift das in sich, was man mit andern Wörtern auch Handlung und Stellung nennt, wobei wir, um öftere Wiederhohlungen zu vermeiden, auf die Artikel Anatomie, Ausdruck, und die beiden eben genannten verweisen. *G.*

Bewegung.

(*Musik.*)

Die Bewegung bezeichnet in der Musik den Grad der Geschmeidigkeit, in welcher ein Tonstück zu spielen, und durch welche der in selbiger herrschende Charakter am besten auszudrücken ist. Einige unterscheiden drei Hauptgrade, den langsamen, den mäßsigen und den geschwinden, Largo, Andante, Presto. Andere hingegen nehmen fünf dergleichen an, welche in der Ordnung vom Langsamen zum Geschwinden folgende sind:

Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto, und diese Grade bezeichnen die Franzosen durch Lent, Moderé, Gracieux, Gai, Vîte. Jeder dieser Grade hat wieder andere zwischen sich, welche den grössern oder geringern Grad von jenen Bewegungen andeuten, als Larghetto, Andantino, Allegretto. Alle diese Angaben der Bewegung sagen nun freilich in Beziehung auf bestimmten Ausdruck sehr wenig, da der Begriff von Geschwindigkeit sehr relativ ist. So trägt z. B. ein Phlegmatikus bei vollem Magen gewiss ein Allegro anders vor, als der Kolericus, der es in einer Morgenstunde bei voller Begeisterung niederschrieb.

Durch Bewegung zeigt man auch die Art des Fortrückens der Stimmen an, und diese sind folgende: Die gleiche, ähnliche Bewegung, motus rectus, heisst die, wenn zwei Stimmen, oder am Fortepiano beide Hände, entweder hinauf nach dem Diskant, oder herunterwärts nach dem Bass ihre Richtung nehmen. Die Seitenbewegung, motus obliquus, ist diejenige, wenn eine Stimme oder am Fortepiano eine Hand ruht, oder auf einer Stelle spielt, indessen die andere steigt oder fällt. Die Gegenbewegung, wenn beide Stimmen in entgegengesetzter Bewegung fallen oder steigen. Der Gebrauch dieser Bewegung ist sowohl beim Satze, als bei der Begleitung am Flügel vorzüglich anzurathen, weil man durch selbige mehrern harmonischen Fehlern vorbeugt. Einige nehmen noch eine vierte Art der Bewegung an, diese heisst: motus paralellus oder die gleichseitige Bewegung. Sie findet Statt, wenn beide Stimmen oder beide Hände auf Einer Stelle verweilen. *B.*

Bezifferung.

(*Musik.*)

Bezifferung heisst die Bezeichnung der Bassnoten mit Ziffern oder Charakteren, die den Gang der Harmonie, oder die in den Instrumenten zerstreut liegenden Töne eines Stücks anzeigen, und die derjenige, welcher am Flügel begleitet, mit der rechten Hand zu greiffen hat. Die Lehre des Generalbasses bestimmt ihre Kenntnisse und ihren bisherigen Gebrauch so lange genauer, bis vielleicht einmal verschiedene in Vorschlag gekommene Methoden der Sache eine andere Richtung geben. *B.*

Bildlich.

(*Aesthetik.*)

Der bildliche Ausdruck ist dem eigentlichen entgegengesetzt, und besteht darin, daſs man sich der Vorstellung eines sinnlichen Gegenstandes, welcher wesentliche und gesetzmäſsige Beziehungen auf einen andern hat, bedient, um entweder die Vorstellung von diesem mit desto gröſserer Lebhaftigkeit ihrer für den jedesmaligen Zweck wichtigen Merkmale und besonderer Rührungskraft zu erregen, oder doch den Eindruck der durch den eigentlichen Ausdruck schon erregten Vorstellung desselben, seinem Zwecke gemäſs zu erhöhen. Der bildliche Ausdruck entsteht nicht in allen Fällen aus einem und demselben Interesse; bald ist er gegründet auf einem Interesse des Erkenntniſsvermögens, bald auf einem Interesse des Begehrungsvermögens, bald auf einem Interesse des Geschmacks. Oft bedienen wir uns der bildlichen Einkleidung von Wahrheiten und Begriffen, um die Aufmerksamkeit desto sicherer zu erregen und zu fesseln, um die Seiten, die Merkmale der Gegenstände, die wir vorzüglich in Betrachtung gezogen wissen wollen, desto lebhafter hervorzuheben, über allgemeine, abgezogene Sätze Anschaulichkeit zu verbreiten, und Leichtigkeit der Einsicht mit dem Vergnügen an Aehnlichkeit und harmonischer Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft zu verknüpfen. Aus dieser Quelle entspringen sinnbildliche Darstellungen, Parabeln, Fabeln und mehrere rednerische Figuren. Oft wollen wir durch den bildlichen Ausdruck Leidenschaft ausdrücken, Liebe, Bewunderung, Haſs, Verachtung gegen gewisse Gegenstände; oft Gemüthsbewegungen unter unsern Mitmenschen dadurch erregen, um sie für unsere Meinungen und Plane einzunehmen; dieſs beides ist vorzüglich der Fall bei den rednerischen, sinnbildlichen und allegorischen Einkleidungen, bei den meisten Figuren der Rede, ja sogar der Fabel, wenn sich der Redner ihrer (besonders in politischen Reden) bedient, um dadurch die Gemüther zu erhitzen, und für sich zu stimmen. Das Kunstgenie bedient sich der bildlichen Darstellung aus vereinigtem Interesse des Begehrungs- Gefühlvermögens und des Geschmacks; dieſs ist der Grund der Allegorie der schönen Kunst und der sinnlichen Rede der Dichter, besonders in ihren lyrischen Werken. Oft ist die bildliche Rede des Dichters bloſs Schmuck, zufällig in Rücksicht der Natur der eingekleideten Sache, aber natürlich und noth-

nothwendig wegen der innern Gemüthsſtimmung, welche das Genie ausdrücken will.

Jedes Bild muſs aus einem Kreiſe von Dingen hergenommen ſein, welcher denen vollkommen bekannt iſt, für welche man es braucht, es muſs eine wirkliche Uebereinſtimmung zwiſchen ſeinen Merkmalen und den Merkmalen der einzukleidenden Sache herrſchen, eine Uebereinſtimmung, welche nicht bloſs zufällig iſt, und etwa nur für ein Individuum gilt, welche vielmehr weſentlich Statt findet, und allgemein gilt. Dieſe Uebereinſtimmung muſs aber auch augenblicklich einleuchten, nicht erſt eines längern Nachdenkens bedürfen, um gefaſst zu werden, das Bild muſs keine Wirkung erregen, welche derjenigen widerſtritte, welche man erzielt, muſs Gefühle erregen, die mit dem Hauptgefühle harmonieren, welches man beabſichtigt. Einige beſondere Ausführungen dieſer Regeln in Beziehung auf Rede- und Dichtkunſt liefern die Artikel: Figuren, ſinnliche Rede. *H.*

Bildnerei.

Die Bildnerei, die treuſte Aufbewahrerin menſchlicher Gröſse, Schönheit und Tugenden, iſt oft in Anſehung ihrer Wirkungen, einer Vergleichung mit der Mahlerei ausgeſetzt worden, wodurch ſie unverdienter Weiſe ſehr viel verlohr. Man bediente ſich verſchiedener Kunſtgriffe, ſie herabzuſetzen, bei welchen man weiter keinen Fehler beging, als den, daſs man des Zweckes und der Mittel dieſer Kunſt vergaſs, welche nothwendig von weit geringerem Umfange ſind, als die der Mahlerei.

Vermöge ihrer Natur kann die Bildnerei bei ihren Darſtellungen nichts beabſichtigen, als Form und Charakter, und dieſe zu erreichen, hat ſie kein anderes Mittel, als eine todte Maſſe, welcher ſie, unbegünſtiget von dem Zauber der Farben, Form und Charakter, und durch ſie Geiſt und Leben, geben muſs.

Da es aber in ihrer Gewalt ſteht, durch Darſtellungen menſchlicher Schönheit und Tugenden, ſo gut als die Mahlerei Gefühle einzuflöſsen, und ſie zur Erreichung dieſes Zweckes kein anderes Mittel hat, als die bloſse Darſtellung der Form und des Charakters, ſo muſs dieſe Form, dieſer Charakter der edelſte ſein, welchen die Kunſt nur irgend hervor bringen kann. (Siehe den Artikel Ausdruck.) In mehr als Einer Rückſicht unedele Formen, die mit dem Reitz der Farbengebung eines Rubens, Rembrandt dargeſtellt in der Mahlerei immer intereſſant bleiben werden, würden als Werke der Bild-

nerei Widerwillen und Eckel verurſachen. Der Bildner, deſſen Mittel von der höchſten Einfalt ſind, zeige ſein Werk auch in der höchſten Einfalt, ſowohl in Rückſicht der Stellung, als auch in Betracht der Ausführung.

Aber Einfalt in der Ausführung ſchlieſset den Fleiſs in derſelben nicht aus. Der Mahler kann ſeine Nachläſſigkeiten durch andere Schönheiten mannigfaltiger Art erſetzen, aber dem Bildner bleibt auſſer der an ſich gefallenden Form kein Mittel des Erſatzes, und für Nachläſſigkeiten keine Entſchädigung übrig, weil die Zeit, die er auf ſein Product wendete, mit derjenigen, welche der Mahler zur Ausführung des ſeinigen brauchte, in keinem Verhältniſſe ſteht; und wie unerträglich iſt der Gedanke, mehrere Jahre auf die Hervorbringung einer gemeinen Sache verwendet zu ſehen!

Richtige und durchaus fehlerfreie Zeichnung iſt das erſte Erforderniſs eines Werkes der Bildnerei, und zwar um deſto unnachlaſslicher, je mehr dieſe Eigenſchaft des Kunſtwerkes das einzige iſt, wodurch es die Zwecke erreichen kann, die dem Künſtler bei der Darſtellung vorſchwebten. Und dieſe richtige Zeichnung muſs in dem edeln Style ſein. Die richtigſten Figuren von Rubens oder Rembrandt, in der Bildnerei ausgeführt, würden wenigſtens nicht die Wirkung machen, die ſie in dem Gemählde machen.

Aber dieſe richtige Zeichnung muſs der Künſtler zwar in der Natur ſtudieren, jedoch ohne dieſelbe zu copieren. Trockene Nachbildungen der Natur werden ſchon in der Mahlerei nicht die gröſseſte Wirkung machen, welche ſie doch mit allen Annehmlichkeiten der Farben, allen Zufällen der Beleuchtung und allen Spielen des Helldunkels darſtellen kann, wie viel weniger in der Natur. Das durch die Natur verſtreute Schöne fühlen, wählen und vereinigen, und durch dieſe Wahl und Vereinigung das Idealiſche Schöne ſowohl in den einzelnen Theilen, als in der Form des Ganzen hervorbringen, iſt, wenn irgend möglich, dem Bildner noch ſtrengere Pflicht, als dem Mahler.

Schon das Mittel ſeiner Darſtellung macht ihm jene gezwungenen, der Natur unbekannten Stellungen ſchwer, oder wohl gar unmöglich, welche mehrere Mahler aus bloſser Eitelkeit, ihre Gelehrſamkeit in der Zeichnung zu zeigen, anbrachten; aber dieſs iſt noch nicht der wichtigſte Grund gegen dieſelben in der Bildnerei; denn die Schwierigkeiten würden vielleicht noch zu überwinden ſein; ſondern der Grund gegen gezwungene, affectierte Bewegungen flieſst unmittelbarer aus der Natur der Kunſt

ſelbſt

ſelbſt her; ſie kann ſich unſer Wohlgefallen nur durch die gröſseſte Leichtigkeit und Natürlichkeit in den Bewegungen und Stellungen erwerben. Ueberflüſsiger Putz in den Bekleidungen und abenteuerliche Anordnung der Falten können eben auch der Natur der Kunſt wegen nicht Statt finden; denn erſtlich würde es dem Künſtler faſt unmöglich ſein, einer Maſſe von Erz oder Stein den Schein der Leichtigkeit von Stoffen zu geben, und ſodann würde das Auge des Betrachters, da dieſe Maſſen des Gewandes nur durch einen zufälligen Schatten von einander unterſchieden werden, in einiger Entfernung dieſelben nicht für das erkennen können, was ſie ſind; Ungewiſsheit und Verwirrung wäre daher in Rückſicht des Betrachters eine nothwendige Folge. Ueberdieſs erreichet ſichtbares Beſtreben, Bewunderung und Beifall zu erhalten, in der Kunſt nicht nur nie ſeine Abſicht, ſondern miſsfällt ſelbſt dem, um deſſen willen es angewendet wurde.

Die **Bildnerei** ſtellet gewöhnlich nur eine einzige, oder doch nur ſelten ſehr wenige Figuren neben einander dar, und hieraus folgt die deſto gröſsere Verbindlichkeit, dieſer einzigen, oder dieſen ſehr wenigen Figuren eine deſto gröſsere Schönheit der einzelnen Theile, und eine deſto vollkommnere Zuſammenſetzung des Ganzen zu geben. Die Mahlerei intereſſiert, auſſer der Mannigfaltigkeit der Farben, und dem Zauber des Helldunkels, durch den Reichthum der Zuſammenſetzung, durch die verſchiedenen Formen der Gruppen, durch Beiwerke, Attribute, Verzierungen der Handlung und der Scene, durch die verſchiedenen Ausdrücke, die mannigfaltigen Erſcheinungen derſelben u. ſ. f.; aber aller dieſer Mittel des Reichthums und der Mannigfaltigkeit iſt die Bildnerei beraubt; ſie hat, wie ſich **Falconet** ausdrückt, meiſtentheils nur ein einziges Wort zu ſagen, und dieſes einzige Wort muſs (jedoch **unbeſchadet der vollkommenſten Schönheit der Form**) nachdrücklich ſein.

Es hat in den ältern und neuern Zeiten Bildner gegeben, welche durch einigen Reichthum der Farben der Armuth der Kunſt in dieſer Rückſicht zu Statten kommen wollten. Sie ſetzten Materien von verſchiedenen Farben in Einer Figur zuſammen, und brachten dadurch einige mahleriſche Wirkungen hervor. Vergoldungen und dergleichen ſollten das Matte der Maſſe des Ganzen heben, und verſchiedenfarbige Marmorarten ihm das Mannigfaltige der Mahlerei geben; aber wie ſchwach und elend iſt es der Bildnerei nur möglich, die Geſtalt der Mahlerei nachzuahmen, wie hart und ſchreiend müſſen ſolche Producte einer Zwitterkunſt ſein! Die Wirkungen derſelben

werden zwar nicht ermangeln, die Augen des Pöbels zu blenden, aber der Mann von Geſchmack, der Zweck und Grenzen der Künſte kennt, wird dadurch unausbleiblich beleidiget. Aber man trieb es hierin noch weiter, und mahlte lange Zeit kleinere Statüen und Figuren vollkommen ſo aus, wie ſie der Mahler dargeſtellt hätte. Dieſer Miſsbrauch der Kunſt konnte nothwendiger Weiſe von keiner langen Dauer ſein, da er allzu barbariſch war. Die Wirkungen, die er auf den Betrachter hervor bringt, ſind für das Kunſtwerk ſelbſt ſehr nachtheilig, und man findet ſie in Junkers Abhandlung über die Wachsbildnerei in dem erſten Stück des neuen Muſeums für Künſtler, nebſt ihren Urſachen, wie mich dünkt, am ausführlichſten entwickelt.

Die Vollkommenheit jeder Kunſt beſteht in der Erreichung des Zweckes, den ſie ihrer Natur nach haben kann. Laſſe daher der Bildner die Farben dem Mahler, und ſuch' er die Schönheiten zu erreichen, die ſeiner Kunſt eigen ſind, und er wird eben ſo gewiſs noch Schwierigkeiten genug zu überwinden haben, als er ſeiner Kunſt ſelbſt durch erborgte Schönheiten nichts als Schaden zufügt.

Nur einige der Schwierigkeiten des Bildners. Er arbeitet in Anſehung der Stellungen ſeiner Figuren nicht ſo frei, als der Mahler, weil der Stein, aus welchem er ſeine Figur ſchaffen will, ihm die Grenzen ihrer Bewegung vorſchreibt. Hat er auch ſein Modell richtig entworfen, und er geht nun mit Feuer an die Ausführung des Werkes ſelbſt, glaubt in dieſem künſtleriſchen Enthuſiasmus irgend einen Fehler des Modells zu verbeſſern, oder ihm durch irgend einen andern Zug eine neue Schönheit zu geben; und er ſiehet nun, wenn ſein Feuer abgekaltet iſt, daſs er einen Fehler hinein brachte; ſo iſt es ihm nicht möglich, dieſen Fehler auf irgend eine Art wieder gut zu machen, wie es dem Mahler möglich iſt. Hat er aber auch in ſeiner Werkſtätte die ganze Figur vollkommen richtig vollendet, ſo daſs ſie in derſelben eine gute Wirkung thut, ſo macht ſie bei einer kleinen Abänderung in der Beleuchtung auf dem Orte, für welchen ſie beſtimmt war, nicht dieſelbe gute Wirkung, wenn er nicht mit groſser Kunſt verſchiedene eigene Wirkungen für verſchiedene Beleuchtungen aufſparte; und that er es, ſo opferte er oft wahre Schönheiten bloſs deſswegen, um einen mittelmäſsigen Accord der Wirkung der Beleuchtung zu erlangen. Und hat er auch alle dieſe Schwierigkeiten, ohne daſs die Schönheit darunter litt, glücklich überwunden,

so sind nur wahre Kenner vermögend, seine Kunst gehörig zu würdigen.

Wir kehren zu einem Theile der Bildnerei zurück, welcher für die Kunst von Wichtigkeit ist. Obgleich das Nackte der Hauptgegenstand des Bildners ist, so machen ihm doch verschiedene Ursachen die Bekleidung nothwendig, in deren Rücksicht in der Bildnerei zwei ganz verschiedene Systeme angenommen sind. Das eine befolgt die Einfalt der antiken Bekleidung, und nimmt einzig und allein den Styl ihrer Falten an; das andere bildet alle Gattungen der Bekleidung, die in der Natur gefunden werden, und alle Stoffe nach, deren man sich dazu bedient. Beide Systeme können für die Bildnerei vielleicht von gleichem Nutzen sein, wenn man nämlich unter dem letztern nicht so wohl die Form, als die Stoffe der Bekleidung versteht.

Die berühmten Gewänder der Griechen, welche man nass nennt, bestehen aus so feinen Stoffen, dass sie nass zu sein, und oft an der Haut zu kleben scheinen. Sie lassen die kleinsten Bewegungen des Nackenden sehen, machen die Formen desselben bemerkbarer und interessanter, und thun die vortrefflichsten Wirkungen, wenn sie ohne Affectation, ohne Magerkeit, dem Stoffe und der Absicht desselben gemäss angebracht werden. Natürlich sind die Falten derselben eng' und klein. Aber die Griechen befolgten auch in den Bekleidungen von gröbern Stoffen dasselbe Faltensystem, und Winkelmann versichert, es haben sich eben so viel weibliche Statüen mit wollenen, als mit feinen, leichten Bekleidungen erhalten.

Das letztere System bildet alle Gattungen von Bekleidung nach, und muss der Natur der Stoffe nach ihnen oft Falten im grossen Styl geben. Franz Quenoi, Püget, Algardi, Rusconi, Le Gros, Angelo Rossi, Sarrazin und Bernini zeigen bisweilen, wie grosse Schönheiten die Bildnerei durch reiche, in der grossen Manier ausgeführte Bekleidungen hervor bringen könne. Sollte aber dieses System auch auf die Form und den Zuschnitt der neuern Gewänder ausgedehnt, und jede flüchtige Mode derselben nachgebildet werden, so müssten Darstellungen nach demselben nothwendig die übelste Wirkung machen, und dann wäre die Art der Bekleidung der Griechen ausschliesslich in der Bildnerei anzunehmen.

Aber man nehme auch an, welches System man wolle, so müssen die Falten immer so geordnet sein, dass sie keinen spitzigen Licht- oder Schattenwinkel hervorbringen, dass nicht eine der andern gleich, dass eine mehr hervorspringend, als die andere sei, dass sie nicht, wie an den Be-

kleidungen der Familie der Niobe, gleich neben einander gereiheten Stricken herab hängen, sondern dass die verschiedenen einzelnen Theile derselben ein harmonisches Ganze hervor bringen. In beiden Systemen müssen flatternde Bekleidungen verworfen werden, weil sie die Einheit unterbrechen, das Interesse theilen, das Auge ermüden, und den Hauptgegenstand weniger bemerken machen; jedoch giebt es Fälle, welche diese Gewänder nicht nur erlauben, sondern sogar nothwendig machen, z. B. Apoll, der die Daphne verfolgt; wie wohl es immer besser sein würde, Stoffe der Art in der Bildnerei zu vermeiden.

Vorzüglich zeichnete sich unter den Neuern Bernini durch fliegende Gewänder aus; seien sie aber auch noch so gut und fleissig ausgeführt, so wird eine in der Luft fliegende Steinmasse immer unnatürlich bleiben; und der Betrachter wird in einiger Entfernung dadurch leicht verführt, diese fliegende Masse für einen der Figur nothwendigen Theil selbst anzusehen. Und diese Verwirrung muss der Bildner in allen Theilen der Bekleidung zu vermeiden suchen, da er nicht die Mittel hat, in deren Besitz der Mahler ist, gewisse Theile zu dämpfen, und dadurch von der Figur zu trennen.

Das Beiwerk an Statüen, um auch hiervon noch einige Worte zu erwähnen, dient gemeiniglich und vorzüglich zur Unterstützung und Festhaltung der Statüe selbst, und besteht am öftersten aus einem Stück eines Baumes, einer Säule, einem herunter fallenden Gewande u. dergl. deren Wahl jedoch, den Gesetzen des Ausdrucks und der Zweckmässigkeit zu Folge, nicht gleichgültig sein kann.

Wir haben nun, wie uns dünkt, alles berührt, was zur Beurtheilung der Werke der Bildnerei, als solcher, nothwendig ist, und geben nun noch eine

gedrängte Darstellung der Geschichte der Bildnerei,

bei welcher wir im Ganzen dem Gange folgen werden, welchen uns Winkelmann vorzeichnete.

Der Ursprung der Kunst, Formen der Natur nachzubilden, kann keinem gewissen Lande, keinem gewissen Menschen zugeschrieben werden. Ueberall wollten sich die Menschen ein sichtbares Bild des Gottes machen, dem sie dienten, und dieser Wunsch, dieses Bedürfniss erzeugte die Bildnerei. Man wählte nothwendig hierzu anfänglich die weichste Materie, Erde und Holz, gab ihr eine rohe Form, die einige Aehnlichkeit mit dem menschlichen hatte; nahm einen Stamm von einem Baume, eine

Masse

Maſſe von Erde, auf welche man eine andere kugelför-mige ſetzte, ſetzte zwei Stäbe für die Füſſe, und zwei andere für die Arme daran, und man hatte einen Menſchen nachgebildet. Dieſe rohen Verſuche der Kunſt wurden mit der Zeit mehr ausgebildet, und die Geſchichte nennt die Hebräer als das erſte Volk, bei welchem dieſes geſchahe. Die Götzenbilder, welche Rahel dem Laban entwendete (Geneſ. 31.) waren wahrſcheinlich von einer ſehr feſten Maſſe und vielleicht von Erz, wenigſtens kannten die Hebräer früher, als andere Völker die Kunſt, das Metall zu ſchmelzen, und Statüen daraus zu gieſsen, welches das goldene Kalb in der Wüſte (Exod. 3.), und die Opfergefäſse und Leuchter beweiſen, die Beſeleel verfertigte, welcher Künſtler übrigens als ein Schüler der Aegyptier betrachtet werden kann.

Die Aegyptier erfanden und trieben die Bildnerei ſchon in den früheſten Zeiten; allein es ſetzten ſich ihren Fortſchritten in derſelben zwei unüberwindliche Hinderniſſe entgegen: Mangel an körperlicher Schönheit und Religionsgeſetze. Ein häſsliches Geſicht, ein dicker Leib und ſchwere Rundung ihrer Umriſſe ſind Fehler der Natur, die ihnen mit den Chineſern gemein ſind; und die Geſetze der Religion verboten den Aegyptiſchen Künſtlern die mindeſte Aenderung in den älteſten Statüen der Gottheiten bei Lebensſtrafe. Alle jene alten Statüen waren in Zeiten gebildet, in welchen man ſich auf die Zeichnung und Bewegung des menſchlichen Körpers noch ſehr wenig verſtand. Die Stellung derſelben war äuſſerſt ſteif, die Arme hingen an dem Körper gerade hinab, die Füſse ſtanden dicht an einander. Geſetzlich vorgeſchriebene Unbeweglichkeit der Figur muſste alle Talente erſticken, und die Kunſt ſelbſt in beſtändiger Kindheit erhalten. Und wie hätten ſie auch, den Einfluſs dieſer Geſetze abgerechnet, die ideale körperliche Schönheit kennen lernen können, da ſie nie andere, als häſsliche, plumpe Bildungen ſahen. Hierzu kam noch ein dritter Umſtand, der ſie nothwendig in den Fortſchritten der Kunſt zurück halten muſste, die Unmöglichkeit, die Anatomie des menſchlichen Körpers zu ſtudieren, da ſelbſt derjenige, welcher nach den Religionsgeſetzen die Leichname der Verſtorbenen öffnen muſste, nur durch die ſchnellſte Flucht ſein Leben retten konnte. Ohne Kenntniſs der Anatomie aber iſt es unmöglich, die verſchiedenen Formen und Bildungen des Körpers wieder darzuſtellen, und den Bewegungen deſſelben Wahrheit, Ausdruck und Charakter zu geben.

Aber

Aber dem allen unerachtet bemerket Winkelmann in den Werken der Aegyptier zwei verſchiedene Style, welche zweien von einander ſehr unterſchiedenen Epochen eigen ſind. Die erſtere dieſer Epochen geht bis auf die Eroberung Aegyptens durch Cambyſes; die letztere von dieſer Eroberung an bis auf die Herrſchaft der Griechen, das iſt, bis auf die Zeiten nach Alexanders Tode.

In dem erſteren dieſer Style ſind die Linien, welche die Umriſſe bilden, gerade, wenig ausgeſchweift und lebhaft; die Stellung iſt ſteif und gezwungen. Bei ſitzenden Figuren ſind die Füſse nahe an einander geſtellt, und die Beine parallel; bei ſtehenden Figuren ſteht ein Fuſs nicht weiter vorwärts, als der andere. Die herabhängenden Arme ſind ganz ohne Bewegung. An weiblichen Figuren hängt nur der rechte Arm an der Seite herab, der linke iſt über den Buſen gebogen. Nur die auffallendſten Knochen und Muskeln ſind ſchwach angegeben.

Die Köpfe der Aegyptier haben platte, in ſchiefer Richtung liegende Augen, und die Knochen über den Augenbraunen ſind flach, woraus Köpfe ohne Ausdruck und Charakter entſtehen; die Ohren ſtehen gewöhnlich weit höher, und die Füſse ihrer Figuren ſind flächer und weit gröſser als in der Natur. Die männlichen Figuren ſind bis auf ein kurzes Schürzchen mit kleinen Falten gewöhnlich nackt, und an den weiblichen bemerket man die Bekleidung bloſs an einem hervor ſtehenden Rande am Halſe und an den Füſsen. Einige von Winkelmann angeführte, mehr bekleidete Figuren beweiſen, daſs die Aegyptier nicht die geringſte Kenntniſs von der Kunſt zu bekleiden hatten.

Aber obgleich die menſchlichen Figuren der Aegyptier ohne alle Kenntniſs ausgeführet ſind, ſo kennt man doch Aegyptiſche Sphinxe und Löwen, an welchen man eine gute Ausführung, Mannigfaltigkeit der Umriſſe, Weichheit der Formen, Verbindung der Theile, und Gefühl der Muskeln und Adern bewundert. Es war alſo Aegyptiſchen Künſtlern wahrſcheinlich nur an Thieren erlaubt, Kunſt zu zeigen.

Den letztern dieſer Style glaubt Winkelmann an zwei Figuren von Baſalt auf dem Capitol, und an einer andern auf der Villa Albani zu finden. In dem Geſichte der einen findet er noch ſehr merkliche Züge des erſtern Styls, aber die Hände ſind ſchöner, und die Füſse weiter von einander entfernt. Eine der zwei Figuren des Capitols iſt nicht, wie ſonſt die Aegyptier gewöhnlich zu thun pflegen, an irgend etwas angelehnt, ſondern ſtehet frei, und zeiget alle Seiten derſelben.

Levesque aber ist, nach genauerer Untersuchung dieser drei Figuren, und des Charakters ihrer Bekleidung geneigt, sie auch zu dem ersten und folglich einzigen Style der Aegyptier zu rechnen. Uebrigens hatten die Künstler von Aegypten in Ansehung des Verhältnisses der Theile festgesetzte Regeln; und die höchste Einfachheit ihrer Figuren, der gänzliche Mangel an Feinheit und Bewegung, und die Stätigkeit der Stellung machten die Ausführung und Uebertragung dieser Verhältnisse nicht nur sehr leicht, sondern erlaubten auch, dass zwei Künstler an verschiedenen Orten an Einer Figur arbeiten konnten, wenn nur die Höhe derselben bestimmt war.

Die Aegyptier arbeiteten ihre Statüen nicht nur mit dem Meissel, sondern polierten selbst die sehr fleissig, welche auf Obelisken zu stehen kamen, und gaben ihnen oft Augen von kostbaren Steinen, welches auch die Griechen bisweilen thaten, und die Indianer noch bis jetzt thun.

Die Phönicier waren in dem Alterthum berühmte Künstler; Homer erhebt einen Becher von ihrer Kunst über alle Becher der Erde (Il. 23, 740—44.). Die Künstler, welche den Salomonischen Tempel bauten, waren Phönicier; ihre Tempel prangten mit Statüen und Säulen von Gold; und man kann vermuthen, dass ein reiches Volk, welches die Künste liebt und selbst schön ist, sich auch bemüht haben werde, schöne Werke der Kunst zu liefern.

Von ihren Werken ist uns nichts übrig geblieben, wenn man zehen Münzen der Karthaginenser, einer Phönicischen Colonie, ausnimmt, welche in dem Cabinet des Grosherzogs von Florenz aufbewahret werden, und mit den schönsten von Gross-Griechenland verglichen werden können. Aus diesen Münzen kann man nur sehr unsicher, und vielleicht gar nicht auf die Kunst der Phönicier schliessen.

Die Perser liebten zwar die Schönheit, und forderten sie selbst von denen, welchen sie einen Theil der Herrschaft über sie anvertrauten, aber es vereinigten sich mehrere Ursachen, welche die Fortschritte ihrer Künstler in der Darstellung des Schönen hinderten. Die Art, sich zu kleiden, und der strenge Wohlstand der Perser entzogen den Künstlern den Anblick des Nackenden; sie konnten daher kaum eine andere Schönheit kennen lernen, als die Schönheit des Gesichts und eines majestätischen Wuchses. Die Mäntel der Perser scheinen nicht weit genug gewesen zu sein, um grosse und mannigfaltige Falten werfen zu können. Die Bekleidung an ihren bis auf uns gekommenen

nen Denkmählern gewähret nichts, als Reihen sehr kleiner, parallel herab laufender Falten.

Zu diesem grossen Hindernisse kamen noch zwei andere, die vielleicht noch grösser waren: Ihre Religion gab den Künstlern keine Aufforderung, da sie die Gottheit bloss unter der Gestalt des Feuers verehrten, und ihre Staatsverfassung gestattete grossen Männern keine Statüen, da dieser Staatsverfassung zu Folge Niemand gross war, als der König. Zwei überaus wichtige Hindernisse gegen die Fortschritte in den Künsten.

Einige Münzen von ihnen, die bis auf uns gekommen sind, und unter den Nachfolgern des Cyrus geprägt wurden, sind in keinem bessern Styl, als die in dem schlechtesten Gothischen. Weibliche Figuren siehet man auf keinem ihrer Denkmahle.

Bei den Hetruriern scheinet die Kunst eher geblühet zu haben, als bei den Griechen, ob sie gleich die ersten Anfangsgründe derselben sowohl durch die Auswanderung der Tyrrhenischen Pelasger und mehrerer Athenienser, ohngefähr kurz vor dem Zuge der Argonauten, und sechs Jahrhunderte später durch eine andere Griechische Colonie, als auch, und vorzüglich durch die Flucht des Dädalus, von Athen nach Kreta, und von da nach Italien, aus Griechenland erhalten zu haben scheinen. Ob also gleich wahrscheinlicher Weise Griechenland, und namentlich Athen, die Lehrerin der Hetrurier in der Kunst war, so konnten diese Letztern doch der Ruhe wegen, deren sie damahls genossen, und deren Griechenland entbehrte, schnellere Fortschritte thun und die Kunst mehr und früher ausbilden; dass sie es aber hierin nicht so weit als die Griechen brachten, daran war vielleicht nicht sowohl Mangel an Fleiss und Liebe zur Kunst, sondern vielmehr ihre von Natur ernstere, härtere und mehr düstere Gemüthsstimmung Schuld. Eine solche Stimmung ist, wie sich Winkelmann ausdrückt, zu tiefen Untersuchungen geschickt, aber sie wirket zu heftige Empfindungen, und die Sinne werden nicht mit derjenigen sanften Regung gerührt, welche den Geist für das Schöne vollkommen empfindlich macht. Diese Härte des Charakters, die sich in den meisten ihrer Religionsgebräuche äusserte, zeichnete auch ihre Werke der Kunst aus, die daher auch nie das Sanfte und Gefällige der spätern Griechischen annahmen, sondern immer einen starken und gewisser Maassen übertriebenen Charakter behielten.

Wäre es aber auch den Hetruriern mit der Zeit möglich gewesen, diese natürlichen Hindernisse, die sich zwischen sie und die Erreichung des Schönen stellten, zu überwinden,

winden, so genossen sie nicht lange genug der für die Künste so nöthigen Ruhe; sie wurden in unglückliche Kriege mit den Römern verwickelt, einige Jahre nach Alexanders Tode unterjocht, und einer ungeheuern Menge von Statüen beraubt.

In den bis auf uns gekommenen Hetrurischen Kunstwerken, die mit den Griechischen eine so grosse Aehnlichkeit haben, dass Winkelmann selbst oft zweifelhaft ist, erkennet dieser grosse Mann drei verschiedene Style. Der erste Styl zeichnet sich durch gerade Linien, steife Stellungen, gezwungene Handlungen, und eine unvollkommene Idee von der Schönheit des Gesichtes aus. Vermöge der Steifheit der Zeichnung senkt und erhebt sich der Umriss der Figuren wenig, sind die Muskeln wenig angedeutet, und haben die Figuren selbst ein spindelmässiges Ansehen; daher auch Mangel an Mannigfaltigkeit in Stellung und Handlung. Die unvollkommene Idee von der Schönheit des Gesichtes äusserte sich in einem länglich gezogenen Oval, welches durch ein spitziges Kinn kleinlicher scheint, in platt geschnittenen und schräg aufwärts gezogen, und mit den Augenknochen gleich liegenden Augen, und einem ebenfalls aufwärts gezogenen Munde. Einige kleine Figuren von Bronze aus dieser Periode sind daher in mehrern Stücken den Aegyptischen ähnlich. Und dennoch findet Winkelmann Vasen von den schönsten Formen aus dieser Periode, welche er aus den darauf befindlichen Figuren erkennt. — Ob ein Künstler eine idealische Schönheit erfinden könne, ehe er die Geschicklichkeit besitzt, vorliegende Formen gut und schön nachzubilden, ist vielleicht ein schwer zu lösendes Problem, dem man aber in diesem Falle, wie mich dünkt, bequem ausweichen kann, wenn man nämlich annimmt, dass diese schönen Vasen nicht aus dieser ersten Periode, sondern aus spätern sind; dass die schlechten Figuren auf denselben ihren Grund nicht in dem Zustande der Kunst in Hetrurien, sondern in der Bestimmung der Gefässe haben. Gefässe zum täglichen, gemeinen Gebrauche bestimmt, konnten natürlich nicht von den besten Künstlern gefertiget werden; mit welcher Richtigkeit könnte man aus der erhabenen Arbeit auf einer gemeinen Kaffeekanne auf den Zustand der Bildnerei, und aus den gemahlten Figuren auf einer Tasse auf den Zustand der Mahlerei unter uns schliessen?

Stärke des Ausdrucks und sehr scharfe, etwas übertriebene Anzeige der Theile, reihenweis gelegte Haare, gezwungene und nicht selten gewaltsame Stellung und Handlung, machen den Charakter des zweiten Styles der

Hetrurier,

Hetrurier, und zugleich den unterſcheidenden und beſtändigen Charakter der Künſtler des neuern Hetrurien (Michael Angelo, Volterra, Peter von Cortona) aus. Die Vergliederungen ſind ſtark angegeben, die Muskeln geſchwollen, die Knochen zu ſichtbar, die ganze Manier hart; vorzüglich ſichtbar iſt dieſe Uebertreibung in der Zeichnung des Schienbeins, und in dem Einſchnitte der Fleiſchmuskeln. Jedoch haben die marmornen Darſtellungen von Gottheiten eine flüſsigere Zeichnung, obwohl die Stellungen derſelben allgemein übernommen, die Bewegungen gezwungen, und die Handlungen ſchrecklich ſind. Ihr ganzer Styl war ſo maniriert und ſtätig, daſs ſie den Apoll, Mars, Hercules, Vulcan in einem und demſelben Charakter zeichneten.

Der dritte Styl der Hetrurier iſt ſelbſt nach Winkelmann nicht ihr eigener, ſondern ein von den Griechen, die nun den ſchönſten Theil von Italien eingenommen hatten, erborgter, und folglich ein Styl der Nachahmung, welcher mit dem ſchönen Griechiſchen eine auffallende Aehnlichkeit hat.

Die Griechen ſind in Vergleich gegen die Aegyptier, Chaldäer und Indiſche Nationen ein erſt ſehr ſpät cultiviertes Volk. Als ſie aus dem erſten Zuſtande der roheſten Unwiſſenheit traten, hatten die Aegyptier ſchon Pyramiden und Obelisken, und die Hebräer Götzenbilder. Dieſe Rohheit der Griechen ging ſo weit, daſs ſie die Gegenſtände ihrer Verehrung, die Gottheiten, nicht anders als durch unförmliche Klötzer oder rohe, oder doch nur viereckig gearbeitete Steine zu bezeichnen wuſsten, und nicht einmahl die Geſchicklichkeit der meiſten ganz wilden Nationen beſaſsen. Solcher rohen Zeichen der Gottheiten fand Pauſanias noch an mehrern Orten Griechenlands, namentlich zu Pherä in Arkadien dreiſſig.

Erſt nach einer langen Zeitfolge erhoben ſich die Griechen zu den erſten Verſuchen der Kunſt, indem ſie runde, und nach Art der Köpfe grob zugehauene Steine auf Würfel oder längliche Säulen ſetzten, und z. B. den Jupiter zu Tegea in Arkadien ſo vorſtellten. Dieſe Darſtellungen nannten ſie Hermen, weil man dem Hermes (Mercur) wahrſcheinlich zuerſt eine ſolche Säule errichtete, oder weil das Wort Herma überhaupt jeden groſsen Stein bezeichnete. Dieſe Hermen wurden nach und nach mehr ausgebildet, und die Geſchlechtscharaktere ohngefähr in der Mitte des Steins angedeutet, bis man endlich anfing, die Trennung der Schenkel durch einen Einſchnitt anzudeuten. Dieſer neue Fortſchritt in der Kunſt wurde von Dädalus noch weiter fortgeſetzt, und Griechenland erſtaunte

ſtaunte über die Wunder einer Kunſt, die Arme und Füſse von dem Körper abgeſondert darzuſtellen vermochte.

Aber ſo lange und ſo weit auch die Griechen hinter andern Völkern zurück geblieben waren, ſo trugen Sitten, Religions- und Staatsverfaſſung, Klima und Gemüthsſtimmung zuſammen alles bei, die ſchnellſten, ungeheuerſten Fortſchritte in den Künſten zu machen. Körperliche Schönheit hatte von je her für einen ſehr weſentlichen Vorzug und für einen Gegenſtand des Ruhmes unter ihnen gegolten; ſie zeigte ſich daher gern und nackt den Künſtlern; voller Genuſs bürgerlicher Freiheit, ſelbſt unter dem Scepter eines Herrſchers, unterdrückte keine Aeuſſerung ihrer Seele, öffnete ſie den leiſeſten Eindrücken der ſchönen Natur, gab ihnen alle Gelegenheit, die Formen und Kräfte ihres Körpers in den verſchiedenen Wettſtreiten zu entwickeln, foderte die Künſtler zur Nachbildung dieſer entwickelten ſchönen Formen auf, und verſicherte ihrem Namen einen ausgebreiteten Ruhm und Unſterblichkeit. Die Griechen wurden von dem mildeſten Himmel begünſtiget, und die körperlichen und geiſtigen Stimmungen ſeines Einfluſſes durch nichts beeinträchtiget, vielmehr durch Alles unterſtützt: ihre Religion, eine Folge dieſes milden Klima's, zeigte ihnen die Gottheiten unter den ſchönſten Formen, und ſelbſt die ſchrecklichſten unter ihnen hatten in ihren Formen nichts Schreckliches. Unter einem Volke von dieſen Anlagen, dieſen Sitten und Gebräuchen, und dieſer bürgerlichen Verfaſſung muſsten die Künſte natürlicher Weiſe ſchnelle Fortſchritte machen, als ihnen die Laufbahn nur erſt geöffnet war.

Aber dieſe Fortſchritte muſsten dem Gange der Natur gemäſs, allmählig geſchehen; und ſo bemerkt man denn auch in dem Gange der Kunſt mehrere Stufen, deren Winkelmann beſonders vier aushebt, und die erſte den ältern, die zweite den hohen, die dritte den ſchönen, und die vierte den Styl der Nachahmer nennt.

Die Werke des ältern Styles, der mit dem Dädalus anfing, und bis auf die Zeiten des Phidias geht, waren gewöhnlich von Holz, und ſelbſt bisweilen dann noch, als man den Stein ſchon zu bearbeiten verſtand, und den Aegyptiſchen vollkommen ähnlich, ob es gleich aus der Geſchichte mehr als wahrſcheinlich iſt, daſs die Griechen die Kunſt nicht von den Aegyptiern lernten (Winkelm. S. 12. ff.) Die Formen dieſer Statüen waren eckicht; der Kopf, deſſen Geſchlecht man nicht unterſcheiden konnte, hatte alle die Merkmahle des Anfanges der Kunſt, welche man an Aegyptiſchen ſahe; die Augen waren blinzelnd;

 die

die Haare in kleine Ringel geordnet, und glichen dicht neben einander liegenden Beeren einer Weintraube.

Ueberhaupt charakterisiert Winkelmann diesen ältern Styl so: Die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie; und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. Die Kunst war streng und hart, wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod setzte. Uebrigens arbeiteten die Künstler dieser Epoche, wie die Aegyptischen, ihre Werke sehr fleissig aus, welches die marmorne Pallas in Lebensgrösse in der Villa Albani, die älteste Statüe, die wir noch besitzen, beweist; wie überhaupt der Fleiss in der Ausführung leichter und früher erlangt wird, als die Kenntniss des Schönen.

Kann man aus den kleinen Figuren der bis auf uns gekommenen Münzen, aus dem spätern Theile dieser Epoche, deren Inschriften von der Rechten zur Linken gehen, auf die Zusammensetzung der Künstler schliessen, so suchten sie heftige Handlungen und gewaltsame Stellungen.

Ein besonderer Umstand, der zwar nicht die eigentliche Kunst, aber doch eine mit der Kunst verwandte Zufälligkeit dieser Epoche betrift, und deren Grund Levesque, wie mich dünkt, glücklich erklärte, verdient noch angemerkt zu werden, der nämlich, dass man die alten Statüen von Thon, vorzüglich aber die des Jupiter und Pan, mit Roth anzustreichen pflegte. Diese Gewohnheit entstand wahrscheinlich aus dem Gebrauche roher abgöttischer Nationen, die Bilder ihrer Götter mit dem Blute der Opferthiere zu besprengen. Den schon etwas gebildeteren Griechen ekelte nachher vor diesem Gebrauche, aber sie behielten doch den Schein desselben bei.

Der zweite, oder der hohe Styl der Griechischen Kunst, welchen sie durch den Phidias erhielt, wurde nothwendig durch den ältern vorbereitet, denn durch die Härte desselben offenbarete sich der genau bezeichnete Umriss und die Gewissheit der Kenntniss; und die Zeichnung führet nicht durch schwebende, verlohrne und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte, und genau begrenzte Umrisse zur Wahrheit und Schönheit der Form.

Die Künstler des ältern Styls hatten sich ein System von Regeln erbaut, welche zwar von der Natur abgenommen waren, von denen sie sich aber nach und nach entfernten und idealisch wurden. Aber die Verbesserer der Kunst erhoben sich über dieses System, und näherten sich der Wahrheit der Natur, welche ihnen von der Härte und den hervor springenden und jäh abgeschnittenen Theilen

der

der Figur in flüſsige Umriſſe übergehen, und die gewaltſamen Stellungen und Handlungen geſitteter und weiſer machen, und weniger gelehrt, als ſchön, erhaben und groſs zeigen lehrte. Phidias, Alkamenes, Polykletus, Skopas, und Andere machten ſich durch dieſe Verbeſſerung der Kunſt berühmt, und ihr Styl kann der groſse genennet werden, weil auſſer der Schönheit die Groſsheit dieſer Künſtler vornehmſte Abſicht geweſen zu ſein ſcheint.

Uebrigens wurde in der Zeichnung dieſes groſsen Styles das Gerade des ältern beibehalten, wodurch die Umriſſe, wie ſich Plinius ausdrückt, viereckig oder eckig wurden; und dem Verlangen, überall groſse Formen zu zeigen, und die Hauptformen ſtark vorzutragen, wurde vieles von der flieſsenden Form der Schönheit aufgeopfert. Und dieſes Streben nach Gröſse und nach dem, was die Künſtler Geiſt und Gefühl nennen, muſste ihren Figuren einen Schein der Härte geben, welche auch Quintilian dem Kallon, Hegias, Kanachus und Kalamis und Plinius ſelbſt dem Myron vorwirft.

Allein ſchon in dem Urtheile dieſer beiden Schriftſteller liegen Widerſprüche, wenn man dieſen Vorwurf der Härte auch nicht durch ein Beiſpiel aus der neuern Geſchichte der Kunſt wenigſtens entkräften, wenn nicht gar widerlegen könnte. Raphaels kühn und ſtark gezeichnete Figuren ſind gegen Correggio's Formen freilich hart, ohne daſs ſie darum eine abſolute Härte hätten.

Winkelmann führt als die vorzüglichſten Werke aus dieſer Periode an, eine Pallas, neun Palmen hoch in der Villa Albani, welche ihm den groſsen Bildnern jenes Zeitalters würdig zu ſein ſcheint; ihr Kopf hat bei hoher Schönheit eine gewiſſe Härte, welche aber durch mehr Rundung und Lindigkeit zu Gratie geworden wäre; die Niobe und ihre Töchter, in der Villa Medicis, welche man nicht an jenem Schein von Härte, ſondern an dem gleichſam unerſchaffenen Begriff der Schönheit, vornehmlich aber an der hohen Einfalt, ſowohl in der Bildung der Köpfe, als in der ganzen Zeichnung, an der Kleidung und Ausarbeitung, als Werke dieſes Styles erkennt. Die Formen ſind ſo einfach, daſs ſie nicht durch die Bemühungen der Kunſt hervorgebracht, ſondern wie ein Gedanke erwecket, und mit einem Hauche geblaſen zu ſeyn ſcheinen.

Der dritte, oder der ſchöne Styl der Griechiſchen Kunſt fängt mit dem Praxiteles an, und erlangte durch Lyſippus und Apelles ſeinen höchſten Glanz. Die vornehmſte, auszeichnendſte Eigenſchaft deſſelben iſt Gratie,

tie, und die eben genannten Künftler werden fich in Rückficht derfelben gegen ihre Vorgänger ohngefähr verhalten haben, wie unter den Neuern Guido gegen Raphael.

In der Zeichnung diefes Styles wurde alles Eckige vermieden, was bisher noch in den Statüen grofser Künftler, als des Polykletus, geblieben war, und vorzüglich fchreibet man diefes Verdienft dem Lyfippus zu, welcher nur das in der Natur nachbildete, was fie Sanftes, Reines, Fliefsendes und Angenehmes hat. Er glaubte, wie Levesque vielleicht fehr richtig anmerkt, Erftaunen zu erwecken fei weniger der Zweck der Kunft, als zu gefallen, und das Intereffe der Künftler beftehe darin, die Betrachter durch Wohlgefallen zur Bewunderung vorzubereiten, keinesweges aber darin, fie auf den Genufs des einzigen Vergnügens einzufchränken, welches die Bewunderung begleitet, und welches fie nicht immer hervor bringt. Diefer Theorie zu Folge mufsten feine Formen und Umriffe weich, fliefsend und wellenförmig fein. Uebrigens aber wurden die Formen der Schönheit des vorigen Styles auch in diefem beibehalten, denn die fchönfte Natur hatte fie jenen Meiftern gelehrt.

Gratie war die faft nothwendige Eigenfchaft diefes fchönen Styles: fie bildet fich und wohnet in den Gebehrden, und offenbaret fich in der Handlung und Bewegung des ganzen Körpers, äuffert fich in dem Wurfe der Kleidung und dem ganzen Anzuge. In dem hohen Styl war keine Gratie enthalten, als nur in fo fern fie die Schönheit begleitet, welche die Künftler jener Zeit in der Harmonie der Theile und in der Stärke des Ausdrucks fanden. Da aber die Gratie zart und fein ift, fo mufste fie oft dadurch vernichtet werden, dafs man allzu fehr auf den Ausdruck hinarbeitete. Der Olympifche Jupiter des Phidias hatte, wie Winkelmann ahndet, wirklich eine Art von Gratie, aber fie war nicht gefällig, fondern ftreng, ernft und majeftätifch. Die Künftler des fchönen Styls gaben der Anmuth einen anziehendern Reitz, und fetzten Gefälligkeit an die Stelle des Ernftes: die ftolze, ernfte Juno, fagt Winkelmann, borgte fich den Gürtel der Venus, um ficher zu gefallen.

Die gefälligere Gratie wurde, wie Winkelmann glaubt, in der Mahlerei erzeugt, und durch fie der Bildnerei mitgetheilt. Parrhafius, welcher mit Phidias zugleich lebte, wurde durch fie unfterblich; dem Apelles theilte fie fich in vollem Maafse mit; und ein halbes Jahrhundert nach dem Parrhafius athmete fie vorzüglich in allen Werken des Praxiteles.

Diefe Gratie des fchönen Styls milderte das Ungeftüme und Laute der Leidenfchaften und Gefühle; die Seele äuf-

äusserte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers; die gröfseste Pein blieb im Laokoon verschlossen, und die Freude schwebte wie eine sanfte Luft auf dem Gesichte einer Leukothea im Capitolio; die Kunst philosophierte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt.

Um ein deutliches Bild von der erhabenen Gratie des hohen Styles und der gefälligen des schönen zu geben, führt Winkelmann eine Muse über Lebensgröfse, mit einer grofsen Leier Barbyton in der Hand, in dem Barberinischen Pallaste, und eine andere mit eben dieser Leier, in der Bekleidung der erstern ganz ähnlich, in dem päpstlichen Garten auf dem Quirinale an. In der erstern ist die erhabene, in der letztern die gefällige Gratie deutlich gezeichnet.

Aber diese erhabene und gefällige Gratie ist nur idealischen und hohen Schönheiten eigen; und dennoch theilet sich auch denjenigen Gestalten, welche keine vollkommene Idee der Schönheit haben, eine gewisse Gratie mit, welche das ersetzt, was ihnen an vollkommener Schönheit mangelt. Diefs ist die niedrigere Gratie, welche vornehmlich Kindern eigen ist, an denen die schönen Formen noch nicht völlig ausgebildet sind. Diese Gratie nennt Winkelmann die komische. Und diese Gratie findet sich in den Köpfen einiger Faunen und Bacchanten durch ein freudiges Lächeln ausgedrückt, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden. Wo aber diese Fröhlichkeit durch solche Züge bezeichnet ist, hat die Bildung stäts ein gemeines, gesenktes Profil, oder eine vertiefte Nase. Eben diese Gratie siehet man an den Köpfen des Correggio; man nennet sie daher Grazia Correggesca.

Ob die Künstler des hohen Styls sich bis auf die Darstellung der unausgebildeten Formen junger Kinder herab liessen, wissen wir aus Mangel an Denkmählern nicht; aber gewifs ist es, dafs die Nachfolger derselben, die Künstler der schönen Epoche, auch die kindliche Natur zu einem Gegenstande ihrer Kunst machten. Als die schönsten Kinder von Marmor in Rom können angegeben werden, ein schlafender Cupido in der Villa Albani; ein Kind, welches mit einem Schwane spielet, auf dem Capitol; ein anderes, welches auf einem Tiger reitet, nebst zweien Amorini, davon einer den andern mit einer Larve schrecket, in der Villa Negroni. Und diese allein können darthun, wie glücklich die Alten in der Nachahmung der kindlichen Natur waren. Aber das schönste Kind, fährt Winkelmann fort, welches sich, wiewohl verstümmelt, aus dem Alterthum erhalten hat, ist ein kindlicher Satyr, ohngefähr von ei-

einem Jahr, in Lebensgröfse, welcher fich in der Villa Albani befindet: es ift eine erhobene Arbeit, aber fo, dafs beinahe die ganze Figur frei liegt (*Ronde boſſe.*) Diefes Kind mufs ein bekanntes Vorurtheil widerlegen, welches fich gleichfam zur Wahrheit gemacht hat, dafs nämlich die alten Künftler in der Bildung der Kinder weit unter den neuern find.

Diefer fchöne Styl der Griechifchen Kunft blühete noch nach Alexanders Tode in verfchiedenen Künftlern.

Die Meifter des Styles der Gratie hatten die Formen der Schönheit fo ausftudiert, und die Umriffe der Figuren fo beftimmt, dafs man ohne zu fehlen, weder über diefe Beftimmungen hinausgehen, noch innerhalb derfelben zurück bleiben konnte; die Schönheit war alfo in der menfchlichen Bildung nicht höher zu treiben. Die Darftellungen der Götter und Helden waren in allen nur möglichen Stellungen und Wendungen gebildet, dafs es den fpätern Künftlern fchwer fallen mufste, deren neue zu erdenken; und diefer Zuftand der Kunft nöthigte fie gewiffermafsen zur Nachahmung, hielt die Fortfchritte der Kunft nicht nur an, fondern fetzte fie fogar nothwendiger Weife zurück; denn wenn es unmöglich fchien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen, fo wurde es fchwer, diefelben zu erreichen, und der Nachahmer blieb ftäts unter dem Nachgeahmten zurück.

Es entftand nun alfo der vierte Styl der Griechifchen Kunft, der Styl der Nachahmer, in welchem anfänglich die Werke der grofsen Meifter, bald aber auch fogar die Nachahmungen derfelben wieder nachgeahmet wurden. Setzet man fich einmal ein fchon vorhandenes Werk zum Modell, fo bemühet man fich nicht, fich eigene Kenntniffe in der Kunft zu erwerben, und zeichnet mit einer fclavifchen Aengftlichkeit die Umriffe und Formen deffelben nach; die Zeichnung wird furchtfam, die Umriffe werden aus Mangel an Kenntnifs Abdrücke ängftlicher Mühe, und das Ganze ein Mittelding zwifchen dem Product eines freien Genies und einer peinlichen Sclaverei fein. Das Beftreben, durch Fleifs das zu erfetzen, was dem Werke an Kenntnifs und Wiffenfchaft fehlt, wird nach und nach in vollkommenen Kleinigkeiten fichtbar werden. Und genau fo ging es der Kunft diefer Epoche: durch die Bemühung, alle vermeinte Härte zu vermeiden, und alles fanft und weich zu machen, wurden die Theile, welche von den frühern Künftlern ftark angedeutet waren, runder, aber ftumpf, lieblicher, aber unbedeutender, wodurch die Kunft felbft ftumpf ward. Nun fingen auch die Künftler an, einzelne Theile in Marmor auszuführen, an welche man fonft

der

der Zerbrechlichkeit der Materie wegen nicht gedacht hatte, und die man daher nur in Erzt ausführte: ſo bildeten ſie unter andern nicht lange vor und unter den Kaiſern frei hängende Haarlocken an marmornen Stücken. Und Winkelmann vermuthet vielleicht nicht ohne Grund, daſs es Künſtler gab, welche die Fehler dieſer Periode der Kunſt einſahen, und ihnen durch die Nachahmung der Werke des hohen Styls abzuhelfen ſuchten, die aber nichts von ihnen nachahmten, als die Fehler derſelben, und vermöge der übertriebenen Gröſse und Geradheit der Formen dem ältern oder Aegyptiſchen Style nahe kommen.

Da die Kunſt auf dieſe verſchiedenen Weiſen immer tiefer und tiefer ſank, da man noch überdieſs eine Menge alter Statüen hatte, ſo beſchäftigten ſich die Künſtler hauptſächlich mit porträtierten Köpfen und Bruſtbildern. Man darf ſich daher nicht wundern, wenn man erträgliche, ja zum Theil ſchöne Köpfe des Macrinus, Septimius Severus und Caracalla findet. Aber der Werth derſelben beſtehet allein im Fleiſse. Vielleicht, ſpricht Winkelmann, hätte L y ſ i p p u s den Kopf des Caracalla nicht viel beſſer machen können, aber der Meiſter deſſelben konnte keine Figur wie L y ſ i p p u s machen.

Die Künſtler der ſchönen Jahrhunderte hatten die kleinen Theile der Natur vernachläſſiget; die Künſtler dieſer letztern Periode wendeten ihren Fleiſs an dieſe kleinen Theile. In dem Jahrhunderte, in welchem der Bogen des Septimius Severus errichtet wurde, drückte man ſogar an idealiſchen weiblichen Figuren, an den Trophäen tragenden Victorien, die Adern aus. Ein dreifacher Fehler, ſpricht Levesque: Erſtlich, daſs man ſich bei kleinen Theilen aufhielt, welche an einem Denkmahle, deſſen Arbeit dem Auge nicht ſehr nahe ſein ſoll, demſelben leicht entgehen; zweitens, daſs man Weibern eine Stärke gab, welche der Zartheit ihres Geſchlechtes nicht angemeſſen iſt; drittens, daſs man Göttinnen einen von den Charakteren der hinfälligen Menſchheit gab, ein Fehler, den die Künſtler des ſchönen Alterthums auf keinen Fall begangen hätten, weil er ihrer Mythologie zuwider war, welche den Göttern kein Blut zuſchrieb.

Uebrigens bleibet dem Alterthume bis zum Falle der Kunſt der Ruhm, daſs es ſich ſeiner Gröſse bewuſst blieb, und ſelbſt mittelmäſsige Werke der letzten Zeit ſind nach den Grundſätzen der groſsen Meiſter gearbeitet. Die Köpfe behielten ihre alte Schönheit, und in Stellung, Handlung und Bekleidung zeiget ſich immer eine Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Gezierte Zierlichkeit, gezwungene und übel verſtandene Gratie, deren auch die

befsten Werke neuerer Bildner nicht ganz ermangeln, blendete die Sinne der Alten nie. Noch aus dem dritten Jahrhunderte findet man einige treffliche Statüen, z. B. zwei Statüen der Venus in dem Garten hinter dem Pallaste Farnese, einen funfzehnjährigen Apollo in der Villa Negroni.

Nachdem wir nun das Merkwürdigste aus der Geschichte der Kunst von Winkelmann berührt, wollen wir die Namen der verschiedenen berühmten Griechischen Künstler, ihr Zeitalter und ihre Werke anführen; da es dem Liebhaber der Künste nicht unangenehm sein kann, doch wenigstens einige Nachricht von Männern hier zu finden, deren Namen nicht selten genennet werden *).

1. DAEDALUS von Athen, lebte dreizehn und ein halbes Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Seine Werke machten seinen Namen in Kreta, wohin er sich flüchtete, weil er seinen Neffen erschlagen hatte, in Sicilien und einem grossen Theile von Italien berühmt. Er bildete die Arme und Füsse der Figuren zuerst frei, und öffnete ihnen die Augen. So roh auch seine Werke waren, so sagt doch Pausanias, dass man an ihnen etwas Göttliches bemerke. Zu Athen zeigte man von ihm einen Sessel oder eine Art von Thron, zu Korinth einen nackten Hercules in Holz, zu Theben den Hercules, zu Lebadea den Trophonius, zu Olynt die Britomartis, zu Knossos die Minerva und ein Chor von Tänzerinnen, welches er der Ariadne gemacht hatte.

2. SMILIS, ein Zeitgenosse des Dädalus, aber nicht so berühmt wie er. Zu Samos sahe man von ihm eine Juno.

Nach diesen beiden Künstlern verging lange Zeit, zwar nicht ohne Hervorbringung von Werken, und zwar von berühmten Werken der Kunst, aber ohne dass wir die Namen der Künstler wissen, bis endlich

3. EPEUS genennt wird, der den Griechen nach Troja folgte, und das berühmte Trojanische Pferd machte. Zu Korinth gab man einen Mercur von Holz für das Werk desselben aus.

Nun

*) Wir folgen hierbei grösstentheils der Ordnung, welche Levesque angiebt, den wir jedoch hie und da berichtigen, und selbst Winkelmann nicht unbedingt glauben werden.

Nun vergingen fünf Jahrhunderte, in welchen man den Namen keines einzigen Künstlers aufgezeichnet findet. Der erste, dessen Name sich seit der Belagerung von Troja erhielt, scheint

4. RHOEKUS zu sein, welcher wahrscheinlich weit vor dem siebenden Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung lebte. Er war von Samos, erfand nach Plinius die Kunst zu modellieren, und goss nach dem Pausanias zuerst Statüen in Erzt. Zu Ephesus schrieb man ihm eine weibliche Figur, welche man die Nacht nannte, zu. Er baute zu Samos den grössesten Tempel, den man zu Herodotus Zeiten in Griechenland kannte.

5. THEODORUS und TELEKLES, Söhne des Rhökus, reisten der Kunst wegen nach Aegypten. Der erstere machte in Ephes die Hälfte der Statüe des Apoll für den Tempel des Pythischen Apoll zu Samos, und der letztere die andere Hälfte zu Samos. Eine Gewohnheit, welche die Aegyptischen Künstler sehr oft befolgten, die aber auch nur bei dem Zustande der Aegyptischen Kunst möglich war. Theodor war auch Architekt, (er soll das Labyrinth zu Samos gebaut haben) Goldarbeiter und Steinschneider: er grub jenen berühmten Sardonyx, welchen Polykrates in das Meer warf und in einem Fische wieder fand; eine grosse silberne Schaale, welche Kröfus in den Tempel zu Delphi schenkte, soll auch von ihm gewesen sein.

6. DIBUTADES, dessen Zeitalter man nicht genau weiss, war ein Modellierer, und soll die Kunst erfunden haben, Porträs in gebrannter Erde zu machen. Seine Tochter Kallirrhoe zeichnete den Schatten ihres Geliebten mit einer Kohle an der Wand ab; diese Erfindung der Tochter brachte den Vater auf die seinige. Er war aus Sicyon, arbeitete aber zu Korinth.

7. EUCHIR von Korinth, begleitete 663 Jahr vor unserer Zeitrechnung den Demaratus, den Vetter des ältern Tarquin, nach Hetrurien. Er soll die Kunst zu modellieren nach Italien gebracht haben. Plinius verwechselt ihn wahrscheinlich mit einem andern dieses Namens, wenn er sagt, er sei in der Darstellung von Athleten, bewaffneten Männern und Jägern glücklich gewesen, da man in jenen frühen Zeiten wohl schwerlich in solchen Bewegungen glücklich sein konnte. Aristoteles schreibt dem ältern Euchir die Erfindung der Mahlerei in Griechenland zu.

8. MALAS von Chios ist wie sein Sohn Micciades blos dem Namen nach bekannt; von seinem Enkel Anther-

thermus sahe man zu Delos und auf der Insel Lesbus Statüen.

9. DAEDALUS von Sicyon lebte ohngefähr 580 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und ist berühmt wegen

10. DIPOENUS und SCYLLIS, seiner Söhne oder Schüler, welche zu Sicyon die Statüen des Apoll, der Diana, des Hercules und der Minerva machten. Die Städte Ambracia, Argos, Kleone besassen viel von ihren Werken, meist aus Parischem Marmor. Für Argos bildeten sie mehrere Statüen von Ebenholz, in deren Haaren sie einige schwache Partieen von Elfenbein machten. Dieses Gemisch zeigt von einer Liebe zu dem Bunten, welche man den Griechen in den Künsten nur allzu oft vorwerfen kann, und die mit der Reinheit ihres Geschmacks im Allgemeinen nicht übereinstimmt. Diese Brüder waren die Meister einer grossen Schule.

11. TEKTAEUS und ANGELION, ihre Schüler, machten die Statüen des Apoll und der Diana, für den berühmten Tempel zu Delos.

12. LEARCHUS von Rhegium, gleichfalls ein Schüler des Dipönus und Scyllis, hatte die älteste Statüe von Erzt gemacht, welche man zu den Zeiten des Pausanias kannte, der übrigens in Ansehung dieses Punctes mit sich selbst nicht einig ist. Sie stellte den Jupiter vor, und war aus mehrern Stücken zusammen gesetzt.

13. DORYKLIDAS und MEDON, Spartaner, waren gleichfalls Schüler des Dip. und Scyl. Von dem erstern kannte man eine Themis, und von dem letztern eine Minerva mit einem Casket bewaffnet.

14. DONTAS, von Sparta, und Mitschüler jener, machte verschiedene Statüen in den Schatz zu Olympia.

15. THEOKLES, Mitbürger und Mitschüler jener, bildete fünf Hesperiden in dem Schatze der Epidamnier zu Olympia; den Atlas, wie er den Himmel trägt; den Hercules, wie er kommt, den Hesperiden die goldenen Aepfel zu rauben, und den Drachen von Cedernholz.

16. BUPALUS und ATHENIS von Chios, Söhne des Anthermus und Enkel des Malas, lebten 540 Jahr vor unserer Zeitrechnung. Sie waren Bildner und Baukünstler, und wahrscheinlich, nach Plinius, auch Mahler. Der Dichter Hipponax, ihr Zeitgenosse, der sehr häfslich war, wurde von ihnen übertrieben häfslich gebildet; er verbreitete so bittere Gedichte gegen sie, dass man glaubt, sie hätten sich aus Verzweiflung darüber erhenkt. Unter einem ihrer Werke für Delos standen die Worte: Chios ist durch die Talente der Söhne des Anthermus nicht weniger berühmt, als durch seine Macht. Zu Chios stand von

von ihnen eine Diana, welche denen, die in den Tempel traten, traurig, und denen, welche hinaus gingen, fröhlich zu sein schien. Von diesen beiden Brüdern wurden Statüen nach Rom gebracht, wohin man doch nur gewählte Werke aus Griechenland zog. Fast in allen Tempeln, welche Augustus erbaute, waren Statüen von ihnen. Bupalus arbeitete für den Tempel der Furien zu Smyrna die Gratien in Gold.

17. PERILLUS, oder Perilaus, arbeitete für Phalaris, welcher sich 564 Jahr vor unserer Zeitrechnung der Oberherrschaft von Sicilien bemächtigte, den berühmten ehernen Stier, ein herrliches Kunstwerk, in welchem er auch umkam.

18. BATHYKLES, lebte ohngefähr 530 Jahr vor Christi Geburt, und wurde durch die Basreliefs berühmt, mit welchen er den berühmten Thron des Amykläus (Paus. L. III. c. 18.) verzierte.

19. KALLIMACHUS ist vorzüglich wegen der Erfindung des Capitäls der Korinthischen Säule berühmt, war zwar nicht der erste, aber der strengste Künstler gegen sich selbst: man nannte ihn daher den mit seiner Kunst stäts Unzufriedenen (Κακιζοτεχνος). Vor der alten, von ganz Attika heilig verehrten Pallas auf der Burg zu Athen stand eine goldene Lampe von Kallimachus, und über ihr ein Palmbaum von Erzt, der den Rauch der Lampe auffing; seine tanzenden Lacedämonerinnen waren übertrieben fleissig ausgeführt, und vermöge dieses Fleisses aller Gratie beraubt. Er soll auch Mahler und Baukünstler gewesen sein.

20. LAPHAES, von Phliunt. Man weiss nichts von ihm, als dass er einen Hercules in Holz und einen Apollo bildete, welche dem Geschmack des Alterthums nahe kamen.

21. KALLON von Aegina, Schüler des Tektäus und Angelion, lebte ohngefähr 540 Jahr vor Ch. Geb. und hatte zu Amyklä eine Proserpina unter einem ehernen Dreifuss gemacht.

22. KANACHUS war nach dem Pausanias ein Zeitgenosse des Kallon, und Cicero und Quintilian bescheinigen diese Angabe durch die Trockenheit und Härte, welche sie seinen Werken zuschreiben, da er nach dem Plinius anderthalb Jahrhunderte später lebte. Er bildete eine Venus von Gold und Elfenbein, mit Mohn in der einen, und ei-

einem Apfel in der andern Hand, einen Ismenifchen Apoll. Vermuthlich aber lebten ihrer zwei diefes Namens, denn an einer andern Stelle fpricht Paufanias von einem Kanachus, einem Schüler des Polyklet von Argos, der die Statüe des Knaben Bycellus machte, welcher in den Olympifchen Spielen fiegte. Sein Bruder Ariftokles war nicht fo berühmt als er.

23. MENAECHMUS und SOIDAS von Naupaktus, lebten mit Kanachus und Kallon zugleich. Sie machten eine Diana Laphria von Elfenbein und Gold gemeinfchaftlich in ihrem Tempel zu Kalydon, welche unter dem Auguftus nach Paträ geführet wurde. Diefer fonderbare Gefchmack an Vermifchung verfchiedener Subftanzen wurde von den Griechen noch beibehalten, als die Kunft ihre Vollkommenheit fchon erreicht hatte.

24. KALAMIS lebte nach Kanachus und vor Myron. Die Venus hinter der ehernen Löwin, welche man der Leäna zu Athen errichtete, war wie die Pferde am Wagen des Königes Gelo von Syrakus von ihm.

25. DEMEAS, von Krotona, machte die Statüe des durch feine aufferordentliche Stärke berühmten Milon von Krotona, welcher in der 62. Olympiade, 532 Jahr vor unferer Zeitrechnung bei den Olympifchen Spielen erfchien.

26. IPHIKRATES bildete die eherne Löwin der Leäna, welche um die Verfchwörung des Harmodius und Ariftogiton gegen Hipparchus (514 Jahr vor Ch. G.) wufste, und auf der Tortur, auf welcher fie ftarb, nichts davon verrieth. Um das heldenmüthige Schweigen diefes Mädchens auszudrücken, gab der Künftler der Löwin keine Zunge. Plinius, in deffen einigen Ausgaben er jedoch Tifikrates genennt wird, rühmt diefe Löwin, fagt aber nicht, ob fie bald nach der Befreiung Athens gemacht worden fei.

27. AGELADAS bildete den Wagen des Kleofthenes, welcher in der 66ften Olympiade (516 Jahr von unferer Zeitrechnung) im Wagenrennen fiegte. Zu Tarent ftanden von ihm eherne Roffe und gefangene Weiber. Er war Myrons und Polyklets von Sicyon Lehrer, und der erfte, welcher Nerven und Adern ausdrückte, und die Haare beffer ausarbeitete.

28. MYRON. Cicero giebt ihm Gefälligkeit in der Ausführung, und Plinius Mannigfaltigkeit und gute Verhältniffe, fetzet aber hinzu, er habe Haar und Bart mit fo weniger Kunft behandelt, als das rohe Alterthum. Er bildete die Köpfe gut. An dem Hippodamion zu Olympia

ftand

ſtand Achilles dem Memnon, Ulyſſes dem Helenus, Menelaus dem Paris, Diomedes dem Aeneas, Ajax dem Deiphobus (alles Statüen von ihm) entgegen. Die ſchönſten Werke von ihm waren ein Bacchus zu Thespia, ein Erechtheus zu Athen, ein Apollo zu Ephes, und die berühmte Kuh deſſelben. Er arbeitete in Holz, Marmor, vorzüglich in Erzt, und war Polyklets Mitſchüler.

29. POLYKLETUS von Sicyon, ein Schüler des Ageladas, wird dem Urtheil zu Folge, welches Plinius über den Charakter ſeiner Werke fällt, ganz offenbar von dieſem Schriftſteller mit dem erſtern Polyklet von Argos verwechſelt, ſiehe N. 47.

30. ONATAS von Aegina war nach dem Urtheil des Pauſanias einer der beſsten Bildner des Alterthums. Die ſogenannte ſchwarze Ceres, welche zu Phigalea geſtanden hatte, und verbrannt war, wurde dieſem Künſtler um jeden Preis wieder zu bilden aufgetragen, und beweiſet, nebſt mehrern Inſchriften an ſeinen Werken, welche uns Pauſanias aufbehalten hat, das Anſehen, in welchem Onatas ſtand. Er lieferte ſehr viele Werke; der Apollo zu Pergamus wurde ſowohl der Gröſse als der Kunſt wegen gerühmt.

31. HEGIAS von Athen lebte mit Onatas und Ageladas zugleich. Man lobte ſeine Statüe der Minerva und des Pyrrhus.

32. KALLITELES, ein Sohn oder Schüler des Onatas, arbeitete mit ſeinem Meiſter an dem Merkur zu Elis, der einen Widder trug.

33. SIMON von Aegina und DIONYSIUS von Argos, machten zur Zeit des Hiero zuſammen einen Wagen mit zwei Roſſen und Männern, welche Phormis zu Olympia aufrichten lieſs. Das Pferd des letztern gehörte ſowohl in Anſehung der Gröſse als der Schönheit unter die ſchlechtern, muſste aber auſſerordentlich natürlich gebildet ſein, da es durch ſonderbare Vorfälle berühmt wurde, welche Pauſanias am Ende des fünften Buches von ihm erzählt. Eine Juno eben dieſes Dionyſius wurde nach Rom gebracht.

34. GLAUKUS von Argos machte für Smicythus, den Statthalter des Tyrannen von Rhegium, Anaxilas, ohngefähr 498 Jahr vor Ch. Geb. die Statüen der Amphitrite, des Neptun und der Veſta.

35. NIKODAMUS von Mänalus, war vielleicht ein Zeitgenoſſe der letztgenannten Künſtler. Er bildete einen Hercules mit dem Nemeiſchen Löwen, eine Pallas mit Casket und Aegide, zwei Pankratiaſten und einen Fechter.

36. ANA-

36. ANAXAGORAS von Aegina, machte die Statüe Jupiters, welche die Griechen nach der Schlacht bei Platäa 479 Jahr vor Chr. Geb. zu Olympia aufrichteten. Er ſchrieb über die Perſpective.

37. SOKRATES und ARISTOMENES von Theben, bildeten gemeinſchaftlich eine Cybele in Marmor, welche von Pindar, der 435 Jahr vor Chr. Geb. ſtarb, in dem von ihm zu Theben erbauten Tempel der Cybele aufgerichtet wurde.

38. ELADAS von Argos bildete für einen Tempel des Hercules in Attika die Statüe deſſelben, und wurde durch

39. PHIDIAS von Athen, ſeinen Schüler, berühmt. Dieſer groſse Künſtler lebte in der glücklichen Periode Griechenlands, als Xerxes aus demſelben vertrieben war, und ſich die Griechen Ehre und Reichthum erworben hatten, und wurde von Perikles zum Director aller ſeiner groſsen Baue gemacht. Nach den ſehr unbeſtimmten Urtheilen der Alten über dieſen Künſtler, zeichneten ſich ſeine Werke durch einen Charakter der Gröſse vorzüglich aus. Er arbeitete in Erzt, Marmor und Elfenbein. Seine berühmteſten Werke ſind der Jupiter zu Olympia, und die Pallas zu Athen, beide von Elfenbein; die Beiwerke, als Gewand, Thron, Schild u. ſ. f. waren von Gold mit köſtlichen Steinen geſchmückt. (Pauſan. V. p. 306. Plin. Nat. hiſt. XXXVI. c. 5.) Dieſe ſonderbaren Vermiſchungen verſchiedenartiger Materien unter einem ſo geſchmackvollen Volke, laſſen ſich zwar durch die Religioſität erklären, vermöge welcher ſie den Göttern einen anſehnlichen Theil der Beute von ihren Feinden darbrachten, laſſen ſich aber durchaus nicht vertheidigen. — Auſſer dieſer elfenbeinernen Pallas im Parthenon machte er noch eine andere von Erzt für die Athenienſer. Den Schild dieſer letztern verſchönerte Mys mit dem Streit der Centauren und Lapithen und andern Gegenſtänden, nach den Zeichnungen des Parrhaſius. Noch ſind berühmt ſeine Venus Urania im Tempel des Vulcan, ſeine Nemeſis in ihrem Tempel bei Marathon, welche er aus demjenigen Stück von Pariſchem Marmor bildete, welches die Perſer zu einem Denkmahle ihres Sieges über die Griechen beſtimmt hatten, ſeine Amazone, welche man die ſchöngeſtaltete, die ſchönſte nannte. Er arbeitete bloſs einen einzigen Knaben nach dem Leben.

40. THEOKOSMUS von Megara, arbeitete mit Phidias zugleich an der Statüe des Olympiſchen Jupiters zu Megara. Sie war von Gold und Elfenbein, wurde aber nicht beendiget.

41. APEL-

41. APELLES bildete die Statüe der Cyniska, der Tochter des Spartanischen Königs Archidamus, welcher 430 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb. Cyniska war das erste Weib, welches im Wagenrennen zu Olympia den Preis erhielt.

42. STIPAX von Cyprus, war zu den Zeiten des Plinius noch einer einzigen Statüe wegen berühmt, welche einen jungen Menschen vorstellte, der ein Feuer anblies, auf welchem er etwas bratete.

43. MYRMECIDES von Milet, bildete einen Wagen mit vier Pferden, der so klein war, dass ihn eine Fliege mit ihrem Flügel, und ein Schiff, welches eine Biene mit dem ihrigen bedecken konnte — und diese kleinen und in Rücksicht der Kunst auch nothwendig kleinlichen Werke waren von Marmor. Einen eben so grossen Wagen bildete auch Kallikrates von Lacedämon.

44. ALKAMENES aus Attika, der berühmteste Schüler des Phidias, arbeitete in Erzt und Marmor. Sein Sieger in fünf Wettstreiten (πενταθλος), sein Vulkan, dessen hinkendes Bein mehr verhüllt als verborgen war, seine sogenannte Venus in den Gärten, die sich selbst unter den schönsten Statüen in Athen auf das allervortheilhafteste auszeichnete, und sein Amor in der Stadt Thespiä waren seine berühmtesten Werke. An der Venus soll Phidias selbst die letzte Hand angelegt haben. Merkwürdig ist seine Hekate zu Korinth, weil sie die erste war, welche aus drei zusammen gesetzten Figuren bestand, und doch nur eine einzige ausmachte. Die Basreliefs an dem einen Giebel des Tempels des Olympischen Jupiter, welche den Streit der Centauren und Lapithen bei der Hochzeit des Pirithous darstellten, waren gleichfalls von ihm.

45. AGORAKRITUS von Paros, der geliebteste Schüler des Phidias, welcher so gar oft seine eigenen Werke für Werke seines Schülers ausgegeben haben soll, wetteiferte bei Verfertigung einer Venus mit dem Alkamenes, und wurde von den Atheniensern diesem bloss aus Vorliebe für ihren Mitbürger nachgesetzt. Agorakritus machte seine wirklich schönere Venus zu einer Nemesis und verkaufte sie nach Rhamnus, einen Flecken in Attika, wo man diese Göttin der Helena wegen vorzüglich verehrte. Pausanias schreibt diese Statüe dem Phidias selbst zu, und Varro hielt sie für die schönste, welche je geschaffen worden sei. Ausser dieser Nemesis sind nur noch eine andere Statüe in Rhamnus, und in Delfi ein Jupiter und eine Minerva in Erzt von ihm bekannt.

46. KOLOTES von Paros, half dem Phidias an der Statüe des Olympischen Jupiter. Pausanias erwähnt eines

eines andern Künftlers diefes Namens, welcher ein Schüler des Pafiteles war, und den Tifch von Gold und Elfenbein machte, auf welchen die Sieger in den Olympifchen Spielen ihre Kränze niederlegten.

47. POLYKLETUS von Argos. Auffer dem Polyklet von Sicyon waren noch zwei Bildner diefes Namens von Argos berühmt, deren erfterer in der 87ften Olympiade, 432 Jahr vor unferer Zeitrechnung, deren letzterer aber fpäter lebte, und ein Schüler des Naucydes war. Schwerlich aber möchten bei den äufferft fchwankenden Nachrichten von ihnen die Werke derfelben ihren eigentlichen Schöpfern je mit Beftimmtheit zugeeignet werden können. Plinius verwechfelt offenbar den Polyklet von Sicyon mit dem erftern von Argos, indem er ihm eine Weichheit, Gefchmeidigkeit und Rundung in den Formen zufchreibt, welche die Künftler der Periode, in welcher Polykletus von Sicyon lebte, nicht hatten; fo wie vielleicht Winkelmann wieder fehlt, wenn er dem erftern Polyklet von Argos die Statüe zufchreibt, welche Kanon, die Regel, genannt wurde; da es faft unmöglich ift, dafs die Verhältniffe des menfchlichen Körpers erft nach dem Phidias entdeckt und genau beftimmt worden fein follten, und es vielmehr erwiefen ift, dafs die Aegyptier diefelben fchon fehr früh angegeben hatten. Diefem Polyklet von Argos find alfo wohl ohne Bedenken der Diadumenos und der Doryphoros wieder zuzueignen, in deren erfterem der Künftler Weichheit, und in deren letzterem er Stärke auszudrücken wufste, welche verfchiedenen Eigenfchaften nur dem gelingen konnten, der in Zeiten lebte, da die Kunft fchon fehr bedeutende Fortfchritte gemacht hatte. Aus eben diefem Grunde konnten auch die mit Würfeln fpielenden Knaben (Aftragalizontes) welche von Plinius, und die Korbtragenden Jungfrauen (Kanephorae), welche von Cicero ihrer aufferordentlichen Schönheit wegen gerühmt werden, nicht Werke des Polykletus von Sicyon fein. Sein gröfseftes Werk war die Juno Argiva zu Mycene, von Gold und Elfenbein, welche den grofsen Werken des Phidias nur darin nachgab, dafs fie weniger reich und weniger koloffalifch war. Sein Hercules, der die Lerneifche Schlange tödtete, wurde von Cicero bewundert. Sein Jupiter Milichius zu Argos, feine Latona, Diana und Apoll im Tempel der Diana Orthia an der Strafse von Argos nach Tegea, waren von weiffem Marmor. Im Allgemeinen pries man an feinen Werken Gröfse und Würde, und die Schönheit der Hände.

Von dem zweiten Polyklet von Argos, der ein Schüler des Naucydes war, kennt man nur eine einzige

Sta-

Statüe, die Statüe des Agenor von Theben, der in den Olympischen Spielen siegte.

48. SOKRATES der Philosoph, soll der gemeinen Meinung nach den Merkur und die bekleideten Gracien in den Propyläen zu Athen gebildet haben; Plinius nennt einen Sokrates als den Urheber derselben, jedoch mit dem Zusatze, man wisse nicht, ob dieser Sokrates der Philosoph, oder der Mahler, oder irgend ein dritter gewesen sei, Pausanias aber giebt den Sohn des Sophroniskus bestimmt als den Verfertiger derselben an.

49. MENESTRATUS wird bei Gelegenheit des Sokrates von Plinius erwähnt, indem er sagt, die Werke des Sokrates würden nicht weniger bewundert, als die des Menestratus. Er bildete einen Herkules und eine Hecate in dem Tempel der Diana zu Ephes.

50. PYTHAGORAS von Rhegium wird von Plinius in die 87ste Olympiade (432 Jahr vor unserer Zeitrechnung) versetzt, muss aber, wie Winkelmann aus der Griechischen Geschichte überhaupt und aus dem Pausanias beweist, früher gelebt haben, denn er soll ein Schüler des Klearchus, wie dieser des Euchir gewesen sein. Er bildete die Statüe des Knaben Protolaus, des Euthymus, welcher letztere in der 76sten Olympiade siegte, den ehernen Wagen des Kratisthenes, auf welchen eine Victoria stieg, und die Statüe des Pankratiasten Leontiskus. Wahrscheinlich werden auch hier verschiedene Künstler dieses Namens, welche zu verschiedenen Zeiten lebten, mit einander verwechselt, denn ausser diesem Pythagoras spricht Plinius von einem andern aus Leontium, und von einem dritten aus Samos. Der Leontinische Pythagoras soll nach dem Plinius der erste gewesen sein, der die Haare mit Kunst ausdrückte, und dennoch zugleich die Statüe eines Lahmen gebildet haben, den man für den Philoktet hielt, und ihn nicht ohne ein Mitgefühl des Schmerzes ansehen konnte, den er zu empfinden schien.

51. THRASYMEDES von der Insel Paros machte die Statüe des Aeskulap zu Epidaurus von Elfenbein und Gold, halb so grofs, als der Olympische Jupiter zu Athen. Am Throne des Gottes war Bellerophon und Perseus gebildet.

52. ARISTONOUS von Aegina bildete eine Statüe des Jupiter zu Olympia; der Gott hielt in der einen Hand einen Adler und in der andern einen Blitz, und war mit Frühlingsblumen bekränzt. Pausanias weiss weder seinen Lehrer noch sein Zeitalter anzugeben.

53. ATHENODORUS aus Klitor in Arkadien, lebte zu Ende des fünften, oder im Anfange des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Er bildete die Statü-

en des Jupiter und Apoll, welche die Lacedämonier nach Delfi schickten, als sie unter der Anführung des Lysander im 3ten Jahr der 93sten Olympiade (406 Jahr vor unserer Zeitrechnung) bei Aegos Potamos die Athenienser überwunden hatten. Mit Athenodorus zugleich lebten

54. THEOKOSMUS von Megara, welcher die Statüe des Steuermannes Hermon,

55. ANTIPHANES von Argos, welcher den Kastor und Pollux,

56. PISON von Kalaurea, welcher den Abas, den Weissager des Lysander,

57. DAMIAS von Klitor, welcher die Diana, den Neptun und den Feldherrn Lysander bildete, dem von Neptun eine Krone gereicht wurde,

58. PATOKLES von Krotona, welcher sich vorzüglich durch Statüen berühmter Ringer auszeichnete, und neun (Winkelmann sagt ein und dreissig) Statüen zu eben diesem Weihgeschenck bildete, an welchen jedoch Kanachus Theil gehabt haben soll. Er bildete auch einen Apoll von Buchsbaumholz, mit vergoldeten Haaren;

59. TISANDER, welcher elf Statüen zu diesem Behuf, und

60. ALYPUS von Sicyon, welcher sechs Statüen zu eben dieser Bestimmung bildete.

61. KTESILAS oder Ktesilaus soll mit dem erstern Polyklet von Argos und mit Phidias zugleich wegen der Amazonen, welche für den Tempel der Diana zu Ephesus bestimmt waren, den Preis erhalten haben. Er machte einen Doryphoros, einen Menschen, der an einer Verwundung sterben will, und eine Statüe des Perikles. Plinius rühmt von ihm, dass das Edle vortreflicher Menschen in seinen Werken noch erhöhet worden sei, und aus diesem Grunde glaubt Winkelmann, die unter dem Namen des sterbenden Fechters bekannte Statüe sei nicht das erwähnte Werk des Ktesilas, so wie diese Statüe überhaupt keinen Fechter, sondern einen Herold vorstelle.

62. NAUCYDES, der Lehrer des zweiten Polyklet von Argos, blühte nach Plinius in der 95sten Olympiade, 400 Jahr vor unserer Zeitrechnung, bildete eine von den zwei ehernen Statüen der Hecate in ihrem Tempel zu Argos, eine Hebe von Elfenbein und Gold, welche neben der Juno des Polyklet zu Mycene stand, vorzüglich aber rühmt Pausanias seine zwei Statüen des Chimon zu Olympia, als die edelsten seiner Werke, deren eine in Olympia blieb, während die andere von Argos nach Rom in den Tempel des Friedens gebracht wurde.

63. DINOMENES ist nur wegen der Statüe eines Ringers und des Protesilaus bekannt.

64. PRAXITELES, einer der berühmtesten und fruchtbarsten Künstler der Griechen, blühte nach Plinius in der 104ten Olympiade, 364 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und Vitruv stimmt ohngefähr mit dieser Angabe überein, indem er sagt, er habe mit an dem Grabmahle des Mausolus gearbeitet, welcher in der 106ten Olympiade starb. Er arbeitete in Erzt und Marmor, übertraf sich aber in dem letztern selbst. Die Werke, welche Pausanias und Plinius von ihm anführen, sind fast unzählbar, wir erwähnen also nur der berühmtesten. Die erste Statüe nicht bloss von Praxiteles, sondern nach Plinius Urtheil, von der ganzen Welt, ist seine Gnidische Venus, von Marmor, wegen welcher Gnidos sehr fleissig von Fremden besucht wurde; nächst dieser Venus war sein Amor am meisten berühmt, welchen Phryne nach Thespiä schenkte, und welcher nachher zu Rom in den Porticus der Octavia gestellt, und durch eine Copie des Menedor den Thespiern einiger Massen vergütet wurde. Diesen Amor und seinen Satyr, welcher sich zu Athen in einem Tempel des Bacchus befand, erklärte der Künstler selbst für seine schönsten Werke (Paus. 1. S. 34.). Der Satyr war von Erzt, und stellte den Halbgott in seiner Jugend, mit einem dargereichten Becher vor. Die Griechen nannten ihn Periboëton, den vielberühmten. Ausser diesem Satyr befand sich noch einer von Parischem Marmor von ihm zu Megara. Er hatte ausser der berühmten Gnidischen Venus noch eine aus Parischem Marmor gebildet, welcher die Koer bloss darum den Vorzug gaben, weil sie etwas verschleiert war, und eine andere aus Erzt, welche der Gnidischen ganz gleich war, und mit dem Tempel der Glückseligkeit durch das Feuer verwüstet wurde. Nächst dieser Venus und dem Satyr von Erzt war der Apoll Sauroktonos, der Eidexentödter unter seinen ehernen Werken das berühmteste. Seine lächelnde Buhlerin (*gaudens meretrix*) von Erzt, muss ein bewundernswürdiges Werk gewesen sein, da man nach dem Ausdrucke des Plinius die Liebe des Künstlers zur Phryne, welche das Original dieser Statüe gewesen sein soll, darin erkannte. Das Gegenstück dieser lächelnden Buhlerin war eine weinende Matrone, gleichfalls von Erzt. Ausser den dreien schon angeführten Statüen der Venus machte er noch eine von Marmor, welche sich nebst einer Statüe der Phryne und dem vorerwähnten Amor zu Thespiä befand. Zu Rom befanden sich Flora, Triptolemus und Ceres in den Gärten des Servilius; auf dem Capitol der Gute Ausgang und das Gute Glück, einige Mänaden, Thy-

aden und Karyatiden; und in der Sammlung des Pollio Asinius Silen, Apollo und Neptun; zu Megara in dem Tempel der Diana Sospita zwölf Statüen; die Diana selbst bildete Strongylion, welcher Ochsen und Pferde unter allen am besten darstellte — in dem Tempel der Fortuna in eben dieser Stadt, die Statüe der Göttin, sämtlich von Marmor. Von Erzt bildete er noch den Raub der Proserpina, den Bacchus, die Trunkenheit, den Harmodius und Aristogiton, u. a. m. Praxiteles gab seinen Werken mehr Weichheit, als alle seine Vorgänger.

65. CEPHISSODORUS war der Sohn und Erbe der Kunst des Praxiteles, welcher noch einen Sohn hatte, dessen Namen wir nicht wissen. Von diesen beiden Söhnen war die Statüe der Enyo in dem Tempel des Mars zu Athen. Von Cephissodor war das berühmte Symplegma, ein Paar Männer, welche mit einander rangen, zu Pergamus, von welchem sich Plinius also ausdrückt: *Signum nobili, digitis corpori verius, quam marmori, impressis.* Zu Rom sahe man von ihm eine Latona, eine Venus, Diana und einen Aeskulap.

Ausser diesem Cephissodor, gab es noch zwei Bildner, welche Plinius Cephissodotus nennt. Der eine bildete einen Merkur und Bacchus in Erzt, der andere Statüen von Philosophen. Pausanias erwähnt noch eines Künstlers, den er Cephisodotus nennt. Er war aus Athen, und bildete mit Xenophon zugleich eine Statüe der Diana Sospita in dem Tempel des Jupiter Servator zu Megalopolis, und eine Statüe des Friedens mit der des Reichthums auf dem Schoosse, für die Athenienser — sämtlich von Pentelischem Marmor.

66. PAMPHILUS, Schüler des Praxiteles, bildete einen Jupiter Hospitalis, welchen Pollio Asinius in seine Sammlung aufnahm.

67. EUPHRANOR, der vorzüglich als Mahler berühmt ist, lebte nach Plinius zu den Zeiten des Praxiteles, und erwarb sich in der Bildnerei durch eine Statüe des Paris ein unbegreifliches Lob von diesem Schriftsteller. An dieser Statüe, spricht er, erkennt man den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena, und den Mörder des Achilles. Unter seinen übrigen Statüen, die sich zu Rom befanden, war eine Latona mit ihren Gebohrnen, eine Tugend und eine Gräcia; die beiden letztern waren kolossalisch; und ein vierspänniger Wagen mit dem Alexander und Philippus.

68. SKOPAS von Paros, arbeitete die Statüen, welche am Grabmahle des Mausolus, der im 4ten Jahr der 106ten Olympiade, 353 Jahr vor unserer Zeitrechnung starb,

ſtarb, gegen den Morgen ſtanden; die gegen Mitternacht bildete Bryaxis, die gegen Mittag Timotheus, und die gegen Abend Leochares. Alle dieſe Künſtler waren alſo Zeitgenoſſen des Praxiteles; und Skopas machte dieſem groſsen Künſtler und ſeinem Sohne Cephiſſodorus ihren Ruhm ſtreitig; Plinius erhebt ſogar die Venus des Skopas in dem Tempel des Brutus bei dem Flaminiſchen Circus über die geprieſene Venus des Praxiteles, und verſichert, man ſei ſchon zu ſeiner Zeit ungewiſs geweſen, ob die ſterbende Niobe mit ihren Kindern ein Werk des Praxiteles oder Skopas ſei. Die berühmteſten ſeiner Werke befanden ſich zu Rom in dem Tempel des Domitius an dem Flaminiſchen Circus, und waren Neptun, Thetis, Achill, Nereiden, auf Delphinen, Wallfiſchen und Seepferden ſitzend, Tritonen, die Heerde des Phorkus, Seeungeheuer; welche groſse Gruppe, ſpricht Plinius, auch dann noch ein bewundernswürdiges Werk geweſen wäre, wenn ſie ihn ſein ganzes Leben hindurch beſchäftiget hätte. Auſſer dieſen war zu Rom noch von ihm der Palatiniſche Apoll, eine ſitzende Veſta, und ein Mars in koloſſaliſcher Gröſse. Zu Gnidos befand ſich von ihm eine Minerva und ein Bacchus; zu Megara in dem Tempel der Venus Praxis die Statüen der Liebe, des Verlangens und der Begierde, neben den Statüen der Ueberredung und Tröſtung von Praxiteles; zu Elis die Venus Pandemos, auf einem Bocke ſitzend, von Erzt; zu Gortys, einem Flecken in Arkadien, der junge Aeskulap und Hygiea, dieſelben Statüen in dem Tempel der Pallas Alea in Tegea; welchen Tempel, einen der ſchönſten und gröſseſten im Peloponnes, Skopas erbaute, und wahrſcheinlich auch mit den ſehr zuſammengeſetzten Basreliefs an den beiden Giebeln ſchmückte. Auf dem vordern Giebel war die berühmte Jagd des Kalydoniſchen Ebers, auf dem hintern der Streit des Telephus und Achill auf den Feldern des Kaikus vorgeſtellt.

69. BRYAXIS bildete auſſer ſeinen Werken am Mauſoleum die Statüen des Aeskulap und der Hygiea, in dem Haine des Jupiter zu Megara, fünf koloſſaliſche Figuren von Göttern zu Rhodos, einen Bacchus zu Gnidos und einen Seleukus von Erzt.

70. TIMOTHEUS bildete auſſer ſeinen Werken am Mauſoleum eine Statüe der Diana, welche ſich zu Rom in dem Tempel des Apoll auf dem Palatiniſchen Berge befand. Eine Statüe in Trözene hielt man für einen Aeskulap, aber die Trözenier ſelbſt hielten ſie für einen Hippolytus.

71. LEOCHARES von Athen, bildete auſſer ſeinen Werken am Mauſoleum einen Mars in koloſſaliſcher Gröſse

ſse für die Burg von Halikarnaſs, einen Jupiter, eine Statüe des Volks für den Porticus, und einen Apoll für den Tempel deſſelben zu Athen, die Statüe des ſchönen Antolykus, welcher als Knabe einen Preis im Pankrazio erhielt, einen Adler, welcher den Ganymed entführte, und zu fühlen ſchien, was er in ihm, und für wen er ihn entführe. Am Ausgange des Altis zu Olympia befanden ſich in dem Philippeon die Statüen des Philippus und Alexander, der Olympias und Eurydice, von Gold und Elfenbein.

72. PYTHIS hatte die Ehre, mit dieſen vier Künſtlern an einem Grabmahle zu arbeiten, welches, wie Plinius ſagt, deſswegen zu einem Wunderwerke der Welt ward, weil es ſo viele vortrefliche Statüen umfaſste, und muſs daher ein ſehr groſser Künſtler geweſen ſein, obgleich ſein Name ziemlich unbekannt iſt. Das berühmte Grabmahl endigte ſich in einer Pyramide von vier und vierzig Stufen, auf deren höchſtem Gipfel ein vierſpänniger Wagen ſtand; dieſen Wagen bildete P y t h i s, nachdem Artemiſia ſchon längſt verſtorben war, ſo wie auch die übrigen Künſtler die angefangene Arbeit nach dem Tode der Königin bloſs aus edler Ruhmbegierde fortſetzten. Das ganze Grabmahl und alle Statüen deſſelben waren von Marmor.

73. POLYKLES und DIONYSIUS aus Attika, wahrſcheinlich Söhne des Bildners T i m a r c h i d e s, waren nach Plinius Zeitgenoſſen der letztgenannten Künſtler, und arbeiteten in Erzt und Marmor. Jeder von ihnen bildete eine Statüe der Juno, im Portikus der Octavia, beide gemeinſchaftlich einen Jupiter eben daſelbſt, und P o l y k l e s einen vortreflichen Hermaphrodit. Pauſanias erwähnt noch eines andern P o l y k l e s, welcher gleichfalls aus Attika, aber ein Schüler des S t a d i e u s von Athen war, und in ſpätern Zeiten lebte. Dieſer P o l y k l e s hatte Söhne, welche für einen Tempel der Pallas unweit Elatea die Statüe der Göttin ſo bildeten, als ob ſie eben in die Schlacht gehen wollte.

74. TELEPHANES aus Phocis, war wenig berühmt, weil ſeine Werke in Theſſalien, wo er ſich aufhielt, dem übrigen Griechenland unbekannt blieben, ob er gleich ein guter Bildner geweſen ſein mag, da Plinius ſagt, die Theſſalier hätten ihn dem P o l y k l e t, M y r o n und P y t h a g o r a s an die Seite geſetzt. Man rühmte ſeine Lariſſa, ſeinen Kämpfer Spintharus und ſeinen Apoll, von Marmor.

75. LYSIPPUS von Sicyon war ein Zeitgenoſſe Alexanders des Groſsen, welcher im erſten Jahre der 111ten Olympiade, 336 Jahr vor unſerer Zeitrechnung, den Macedo-

cedonischen Thron bestieg. Lysipp war erst ein gemeiner Arbeiter in Erzt, und fragte, als er sich auf die Kunst legte, den Mahler Eupompus, welchen Künstler er nachahmen sollte. Eupompus zeigte ihm eine Menge Menschen, und rieth ihm, diese sein Muster sein zu lassen. Er modellierte nun nach der Natur, und übertraf alle seine Vorgänger. Er gab dadurch seinen Figuren, die alle von Erzt waren, ein gröſseres Ansehen, daſs er ihre Köpfe kleiner, und die Leiber schlanker und schmächtiger machte. Er gab den Haaren Leichtigkeit und Nachläſsigkeit. Die Symmetrie, welche die Künstler vor ihm schon längst auf das genaueste beobachtet hatten, erhielt unter seinen Händen eine neue Gestalt; er beobachtete sie, wie man aus dem ersehen kann, was wir so eben aus dem Plinius angeführt haben, in Rücksicht auf Eleganz, Zartheit und Gracie, welche er dadurch erhielt, daſs er die Verhältnisse der frühern Künstler in Ansehung der Dicke milderte, und alles, was an jenen noch viereckig war, abrundete. Er pflegte in Ansehung dessen zu sagen, die frühern Künstler hätten die Menschen so gemacht, wie sie sind, er aber mache sie, wie sie zu sein scheinen.

Lysipp war der einzige Bildner, welcher die Erlaubniſs hatte, die Statüe Alexanders in Erzt darzustellen, wie nur Apelles ihn mahlen durfte. Er machte die Statüe dieses Fürsten mehrmals, und stellte ihn nach Plinius vom Knaben an, bis zum Manne dar; eine dieser Darstellungen besitzt der Marquis Rondinini zu Rom. Er bildete auch die porträtierten Statüen des Hephästion und aller Freunde Alexanders, der ein und zwanzig Trabanten zu Pferde, welche bei dem Uebergange Alexanders über den Granikus umkamen. Vor allen seiner Werke rühmt Plinius einen vierspännigen Wagen mit dem Sol, wie ihn die Rhodier vorstellten, eine berauschte Flötenspielerin, einen Mann, welcher sich frottiert, und welchen Marcus Agrippa vor seine Bäder setzte, und die Jagd Alexanders zu Delfi. Zu Thespiä sahe man neben dem marmornen Amor des Praxiteles einen ehernen von Lysipp, zu Korinth in dem Tempel des Apollo Lycäus einen Herkules, im Tempel des Jupiter Nemeus die Statüe des Gottes, zu Megara in dem Tempel der Musen die neun Göttinnen und Jupiter, zu Olympia die Statüe des Pyrrhus von Elis, der im Wagenrennen siegte, die Statüe des Kallikrates, der im Laufe der Bewaffneten den Preis erhielt, die eines Pankratiasten, und des gröſsesten und stärksten aller damahls lebenden Menschen, Polydamas, zu Tarent einen kolossalischen Jupiter, 40 Cubitus hoch. Die vier Pferde auf dem Portal des H. Marcus zu Venedig werden ihm zugeschrieben, aber

wie Kenner verſichern, fälſchlich, und ſind wahrſcheinlich unter dem Nero erſt gegoſſen.

Plinius ſagt, Lyſipp habe allein 1500 Statüen gemacht, von denen eine einzige hinreichend geweſen wäre, ihn berühmt zu machen; in mehrern Ausgaben wird dieſe Zahl auf 610 zurück gebracht, welche er, ob es ihrer gleich immer ſehr viel ſind, vielleicht fertigen konnte, da man weiſs, daſs ſich auch ſehr kleine darunter befanden, daſs er bloſs modellierte, und den Guſs andern übertrug. Von ſeinen kleinen Figuren ſei nur ſein berühmter Herkules angeführt, deſſen man ſich als eines Auſſatzes auf der Tafel bei feſtlichen Gaſtmählern bediente, und der nur einen Fuſs hoch war, aber vermöge der Gröſse der Idee und der Erhabenheit des Ausdrucks mit dem Jupiter des Phidias in Vergleichung gezogen zu werden verdiente. Statius beſchreibt ihn im vierten Buche der Wälder.

76. LYSISTRATUS, Bruder des Lyſipp, formte zuerſt die Geſichter derjenigen, deren Porträts er bilden wollte, in Gyps ab, goſs Wachs in dieſe Forme, und verbeſſerte nun dieſen Abguſs, von welchem wiederum einer in Erzt gemacht wurde. Vor ihm bemühte man ſich mehr ſchöne, als vollkommen ähnliche Geſichter zu machen.

77. STHENIS von Olynth, ein Zeitgenoſſe des Lyſipp, hatte einen Jupiter, eine Minerva und Ceres, welche ſich zu Rom in dem Tempel der Eintracht befanden, und weinende, anbetende und opfernde Matronen gebildet. Zu Olympia ſahe man von ihm die Statüe des Pyttalus, welcher einen Grenzſtreit der Arkadier und Eleer entſchieden, und die eines Knaben, welcher im Fechten geſiegt hatte.

78. APOLLODORUS und SILANION von Athen, Zeitgenoſſen des Lyſipp. Der erſtere wurde durch den Namen eines Unſinnigen berühmt, den man ihm deſswegen gab, weil er alle ſeine, mit dem höchſten Fleiſs ausgearbeiteten Modelle zerbrach, da ſie ſeiner Idee von Vollkommenheit nicht entſprachen. Der letztere goſs das Porträt des erſtern in Erzt, in welchem er nicht einen Menſchen, ſondern den Jachzorn ſelbſt ausgedrückt haben ſoll. Sein Achilles war edel, und ſein Auſſeher über die Spiele, der die Athleten übt, in demſelben Charakter. Zu Olympia war von ihm die Statüe des Fechters Satyrus, und des Demaretus, der unter den Knaben im Fechten ſiegte. Die Athenienſer gaben ihm unter den Bildnern denſelben Rang, den ſie dem Parrhaſius unter den Mahlern gaben.

79. EUTHYKATES, Sohn des Lysipp, und einer seiner besten Schüler, ob er gleich mehr den Fleifs als die Eleganz seines Vaters nachahmte, und mehr durch einen wilden als angenehmen Styl gefallen wollte. Er führte daher Werke aus, welche einen solchen wilden Styl erforderten, und Plinius rühmt seinen Herkules zu Delfi, seinen Alexander, Thespis, sammt seinen Töchtern, den Thespiaden, seine kämpfenden Reuter, seine Statüe des Trophonius, mehrere Wagen der Medea, seine Jagdhunde.

80. DAHIPPUS und BEDAS, Söhne des Lysipp. Plinius führt von dem erstern die Statüe eines Menschen an, der sich reibt, oder nach einem Bade abtrocknet; Pausanias erwähnt von ihm die Statüe des Kallon von Elis, der im Ringen unter den Knaben siegte, und des Nikander, der im Laufen den Preis erhielt. — Von Bedas führt Plinius die Statüe eines anbetenden Menschen an. Beiden Künstlern fehlte es, nach Vitruv, nicht an Talenten, sondern blofs an Glück.

81. EUTYCHIDES von Sicyon, Schüler des Lysipp, bildete die Statüe des Flusses Eurotas, von welcher man sagte, die Kunst sei an ihr flüfsiger, als das Wasser des Flusses. Pausanias rühmt von einer Fortuna, welche er für die Syrier am Orontas machte, sie würde von jenem Volke sehr verehrt, und führt die Statüe des Timosthenes, der unter den Knaben im Wettlauf siegte, von eben diesem Künstler zu Olympia an, und Plinius erwähnt eines marmornen Bacchus von ihm mit Lobe.

82. CHARES von Lindus, Schüler des Lysipp, gofs den berühmten Kolofs des Sol zu Rhodus, der 70 Cubitus oder ohngefähr 105 Pariser Schuh hoch war. Man sagt, die Verfertigung desselben habe dem Künstler zwölf Jahre Zeit, und den Rhodiern dreihundert Talente gekostet. Er wurde nach sechs und dreissig Jahren durch ein Erdbeben zerstöhrt; die Trümmer desselben lagen gegen 870 Jahr, und wurden im Jahr 651 nach Christi Geburt verkauft und auf 900 Kameelen fortgeschaft. Von demselben Künstler sahe man zu Rom auf dem Capitolio eine Büste, welche der Consul P. Lentulus dahin setzte.

83. TISIKRATES, Schüler des Euthykrates, bildete sich mehr nach dem Vater seines Lehrers, als nach seinem Lehrer selbst, und brachte es in der Kunst so weit, dafs man mehrere seiner Werke von den Werken des Lysipp kaum unterscheiden konnte: von der Art waren nach Plinius der Thebanische Greis, der König Demetrius, die Statüe des Peucestes, welcher dem Alexander das Leben gerettet hatte. Er bildete auch einen zweispännigen Wagen.

84. PISTON, sein Schüler, setzte auf diesen Wagen eine weibliche Figur, und bildete einen Mars und einen Merkur, welche in dem Tempel der Eintracht zu Rom aufgestellet wurden.

85. XENOKRATES, Schüler des Tisikrates oder Euthykrates, verfertigte viele Statüen, die aber nicht von Bedeutung gewesen sein mögen, da Plinius keine einzige derselben anführt, und schrieb über seine Kunst.

86. KANTHARUS von Sicyon, Schüler des Eutychides, bildete die Statüe des Alexinikus, welcher zu Olympia unter den Knaben in der Paläftra siegte, und die Statüe eines Lehrers auf der Paläftra.

87. AGESANDER, ATHENODORUS und POLYDORUS, Vater und Söhne, aus Rhodus, bildeten die berühmte Gruppe Laokoon mit seinen Söhnen, und lebten, wie Winkelmann und andere aus dem Styl vermuthen, in welchem diese Gruppe gearbeitet ist, in dem schönen Jahrhundert Alexanders, obschon nichts vorhanden ist, diese Vermuthung zu beweisen, und Mengs sogar zweifelhaft ist, ob es dieselbe sei, von welcher Plinius spricht. Sie stand ehedem in dem Pallaste des Kaisers Titus, und wurde unter dem Pabst Julius dem Zweiten in einem Saale gefunden, welcher einen Theil der Bäder des Titus ausmachte. Der rechte Arm des Laokoon ist von Baccio Bandinelli, einem Zeitgenossen Michel Angelo's, nach Winkelmann aber von Bernini, aus gebrannter Erde angesetzt, nachdem Michel Angelo schon versucht hatte, einen von Marmor anzusetzen, dessen Bewegung dem Ganzen nicht angemessen war.

88. GLYKON von Athen, wird für den Meister des berühmten Farnesischen Herkules gehalten, und des Charakters der Statüe wegen, wie die drei letzt erwähnten Künstler, in das vierte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung gesetzt.

89. XENOPHILUS und STRATON bildeten gemeinschaftlich die Statüe des Aeskulap und der Hygiea von weissem Marmor in dem Tempel des Gottes zu Argos. Weder ihr Vaterland, noch das Zeitalter, in welchem sie lebten, ist uns bekannt.

90. APOLLONIUS und TAURISKUS, Brüder, aus Tralles in Cilicien, bildeten die grosse Gruppe aus einem Marmorblock, welche jetzt unter dem Namen des Farnesischen Stiers bekannt ist. Sie stellet den Amphion und Zethus vor, welche die Dirce, um derentwillen ihr Vater Lykus ihre Mutter Antiope verstiess, an einen Stier anbinden, und sie so schleifen wollen, um die Verstossung ihrer Mutter zu rächen. Dieses Werk wurde von Rhodus nach

nach Rom in die Sammlung des Pollio Asinius gebracht, und von einem gewissen Battista Bianchi ohne Kenntniss der Griechischen Kunst aus dem Zustande der Verstümmelung wieder hergestellt. Was an dieser Gruppe noch alt ist, beweiset, dass die Meister derselben in dem schönen Zeitraume der Kunst lebten, und rechtfertiget die rühmliche Erwähnung dieser Künstler beim Plinius.

91. DAMOPHON von Messene, muss eine ziemliche Zeit nach Phidias, also ohngefähr gegen das Ende des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung gelebt haben, da zu seiner Zeit eine sehr starke Ausbesserung des Olympischen Jupiter nothwendig war. Das angeleimte Elfenbein hatte sich durch die Feuchtigkeit, welcher diese Statüe ausgesetzt war, abgelöset, und Damophon stellte diese berühmte Statüe auf das genaueste wieder her, wodurch er sich unter den Eleern sehr berühmt machte. In seiner Vaterstadt war von ihm die Statüe der Mutter der Götter, eine der Diana Laphria von Pentelischem Marmor, und mehrere marmorne Statüen im Tempel des Aeskulap; unweit Akakesium in Arkadien im Tempel der Proserpina Despöna die Statüe der Göttin und der Ceres auf einem Throne sitzend, nebst einem Fussschemmel aus Einem Marmorblock: neben denselben die Statüe der Diana mit einem Hirschfell bekleidet, ein Jagdhund, und die Statüe des Titanen Anytus; zu Aegium die Statüe des Aeskulap und der Hygiea.

Die folgenden Statüen, welche wir aus dem Pausanias anführen, sind entweder nicht von diesem, sondern von einem weit früher lebenden Damophon, oder es waren wichtige Ursachen vorhanden, welche ihn nöthigten, sie auf diese Weise auszuführen. Die Statüe der Juno Lucina zu Aegium, stand in einem sehr alten Tempel dieser Göttin, und wurde vielleicht anstatt einer eben so alten Statüe, deren dieser Tempel auf irgend eine Weise beraubt worden sein konnte, (und man weiss, wie sehr die Griechen das Alterthum ehrten) von Damophon gebildet; sie war von Holz, mit einem dünnen Schleier bekleidet, Kopf, Hände und Füse waren von Pentelischem Marmor; aus eben der Ursache der besondern Heiligkeit eines hohen Alterthums scheint auch zu Megalopolis ein Mercurius ganz aus Holz, und eine Venus Machinatrix wie vorerwähnte Juno Lucina mit marmornen Extremitäten gebildet worden zu sein. Nähme man diese Ursache nicht an, so müsste man an zwei Bildner dieses Namens glauben, und den einen in eine Zeit versetzen, wo man erst anfing, den Marmor bearbeiten zu können, und aus Mangel an Geschmack die Statüen noch mit natürlichen Kleidern behing.

92. HE-

92. HELIODORUS wird blofs von Plinius unter den Künftlern, welche in Marmor arbeiteten, genennt, und lebte vermuthlich auch in dem fchönen Jahrhundert der Griechifchen Kunft. Plinius erwähnt von ihm eine Gruppe, welche den Pan und Olympus darftellte, die mit einander um den Preis der Flöte ftritten, und fagt, diefe Gruppe fei das zweite berühmte Symplegma (das erfte hatte Cephiffodor gebildet) in der Welt gewefen.

Griechenland ward nun nach dem Siege über den Macedonifchen König Perfeus, 164 Jahr vor unferer Zeitrechnung, eine Römifche Provinz, wurde aller feiner vorzüglichern Kunftwerke beraubt, und den Griechen fiel der Muth, wieder neue Denkmahle der Kunft zu errichten.

Viele Griechifche Künftler wandten fich nach Rom, wo fehr viele und prächtige Denkmahle errichtet wurden. Plinius nennt eine zahlenlofe Menge Griechifcher Künftler, von denen vielleicht viele um diefe Zeit und unter den Kaifern lebten, da aber nichts vorhanden ift, die Chronologie derfelben zu beftimmen, fo müffen wir fie mit Stillfchweigen übergehen, und wollen nur noch die wenigen Griechifchen Bildner nennen, deren Zeitalter und Werke anzugeben find.

93. ARCESILAUS, ein Freund des Lucius Lucullus, war ein vortrefflicher Künftler, deffen Modelle in Thon die Künftler felbft theurer bezahlten, als die ausgeführten Werke anderer Künftler. Er bildete eine Venus Genetrix, welche in Rom aufgerichtet wurde, ehe fie noch ganz vollendet werden konnte; eine Löwin, mit welcher mehrere geflügelte Amoretten fpielten, aus Einem Marmorblock; eine Statüe der Glückfeligkeit. Ein gypfenes Modell zu einer Trinkfchaale wurde ihm von dem Ritter Octavius mit einem Talent bezahlt.

94. PASITELES aus Grofsgriechenland, der gröfsefte Modellierer feiner Zeit, lebte ohngefähr mit Pompejus zugleich, und bildete einen Jupiter von Elfenbein in dem Haufe des Metellus. Plinius rühmt feinen Fleifs in der Ausarbeitung, und fagt, er habe nie etwas ausgeführt, ohne fich vorher ein Modell von Thon zu machen. Er fchrieb fünf Bücher über die berühmteften Werke der Welt, und befchäftigte fich viel mit dem Studium der Thiere.

95. ZENODORUS, ein berühmter Bildner, hatte in Gallien einen ungeheuer grofsen Mercur in Erzt gebildet, und wurde von Nero nach Rom berufen, das Bildnifs deffelben in einem 110 Fufs hohen Kolofs darzuftellen, welcher

eher hernach dem Sol gewidmet wurde. Der Gufs gelang nicht, woraus Plinius fchliefst, dafs die Kunft in Erzt zu giefsen damahls fchon verlohren gegangen fei.

Nachdem wir nun die einzelnen Griechifchen Bildner fo kurz und vollftändig als möglich durchgegangen find, bleibt uns noch eine kurze Ueberficht der Gefchichte der Kunft unter den Römern übrig.

Die Römer hatten nie einen eigenen Styl in der Kunft, und nie vorzügliche Künftler. Die Errichtung ihres Staats war zu fehr auf kriegerifche Unternehmungen gegründet, als dafs ihnen die zu den Künften nöthige Mufse übrig blieben wäre. Numa, ihr zweiter König, verboth den Göttern Statüen in ihren Tempeln zu fetzen, welches Verboth jedoch Statüen der Götter überhaupt nicht ausfchlofs, welches der eherne Janus mit zwei Gefichtern beweifet, die Numa felbft geweiht haben foll. Zwar hatten fchon alle ihre Könige Statüen gehabt, und fich diefelben felbft errichtet, aber Winkelmann vermuthet nicht ohne Grund, dafs fie von Hetrurifchen Künftlern gebildet wurden, wie die Römer überhaupt fowohl in Anfehung der Sitten als der Religion viel von den Hetruriern annahmen.

Auffer den Königen wurden noch unter ihrer Regierung folchen Privatperfonen Statüen errichtet, welche fich um den Staat verdient gemacht hatten, aber man weifs auch beftimmt, dafs nicht Römer, fondern Hetrurier fie bildeten. Tarquinius Priscus, unter welchem die Statüen zweier Sibyllen und des Augurs Attius Navius errichtet wurden, berief Hetrurifche Künftler nach Rom, die Statüe des Olympifchen Jupiter von gebrannter Erde zu machen. (Ohngefähr um diefe Zeit blühten Dipönus und Scyllis zu Sicyon.) Nach dem Kriege mit dem Porfena, ohngefähr 508 Jahr vor unferer Zeitrechnung, wurden grofse Verdienfte um den Staat mit ehernen Statüen zu Pferde belohnt, aber die Gröfse derfelben wurde auf drei Fufs eingefchränkt. Von diefer Gröfse war alfo auch die Statüe des Horatius Cocles und der Clölia (Bupolus, Athenis, Perillus, Bathykles in Griechenland). In diefen erften Zeiten der Römifchen Republik wurden den Göttern mehrere Tempel und Statüen errichtet; kann man aber aus der Beendigung des Tempels des Glücks binnen Jahresfrift einen gegründeten Schlufs machen, fo können wenigftens die Tempel nicht prächtig ge-

wesen sein. Spurius Cassius, der 482 Jahr vor unserer Zeitrechnung von seinem Vater ermordet wurde, hatte sich selbst eine Statüe errichtet; aus dem Einkommen von seinen confiscierten Gütern wurde die erste Statüe der Ceres zu Rom von Erzt gegossen. Einige Zeit darauf, ohngefähr 390 Jahr vor unserer Zeitrechnung, wurden den vier von den Fidenaten erschlagenen Römischen Gesandten eherne Statüen gesetzt. (Phidias.) Zur Zeit des Samnitischen Krieges, der 337 Jahre vor unserer Zeitrechnung anfing, und gegen 50 Jahre dauerte, wurden die Statüen des Pythagoras und Alcibiades, und einige Jahre darauf, des Herkules zu Rom errichtet (Lysippus.).

Zur Zeit des zweiten Punischen Krieges, der sich 200 Jahr vor unserer Zeitrechnung endigte, wurden die ersten Werke Griechischer Kunst nach Rom gebracht, demohnerachtet aber immer noch neue Statüen der Götter, und wahrscheinlich von Hetrurischen Künstlern daselbst gebildet, weil man aus Observanz gewöhnlich nur hölzerne oder irdene Statüen in die Tempel setzte, bis endlich nach Eroberung der Stadt Korinth, 144 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und nach Unterjochung Griechenlands Rom mit einer ungeheuern Menge Griechischer Kunstwerke angefüllet wurde. Von dieser Zeit an sind wir berechtiget zu glauben, dass die stolzen und in ihrem bürgerlichen Leben bequemen Römer die Kunstwerke von den durch sie überwundenen Griechen ausführen liessen. *G.*

Bildner der Neuern.

Die christliche Religion, welche in Griechenland eingeführt wurde, verboth die Verfertigung von Statüen, welche man Idole, Götzenbilder, nannte; die Griechen vergassen auch sogar das Mechanische der Bildnerei. Die Kunst zu mahlen, mehr begünstiget von der Religion, erhielt sich unter ihnen, nur war sie fast ausschliesslich religiösen Darstellungen gewidmet.

In der Römischen Kirche machte man immer fort ausgehauene Bilder, die zwar ohne Weichheit, Geschmeidigkeit, Bewegung und Ausdruck und Leben waren; aber die Beschäftigung damit diente doch dazu, das Mechanische der Bildnerei nicht zu vergessen. Nach Italien berufene Griechische Mahler brachten die Zeichnung daselbst wieder empor, und mit dieser erhob sich auch die Bildnerei. Toscana hatte die ersten besseren Mahler unter

den Neuern hervorgebracht; Maſſolino hatte ſeinen Figuren eine Art von Gröſse und Bewegung, und Maſſaccio Leichtigkeit und Gracie gegeben, als in eben dieſem Lande der erſte Bildner hervortrat, deſſen Name unter den Künſtlern genennet zu werden verdient.

1. DONATO oder Donatello, gebohren zu Florenz 1383, ſtudierte auſſer der Zeichnung und Bildnerei die Baukunſt und Perſpective. Sein erſter Verſuch war eine Verkündigung in Stein. Der Kopf der Jungfrau hatte den Ausdruck einer ſchüchternen Schamhaftigkeit; die Gewänder waren in der Manier der Griechen. Von ſeinem Crucifix von Holz ſagte ein Mahler zu ihm, er habe einen Bauer und keinen Gott gebildet: worauf er ſeine Manier verbeſſerte. Den Greis am Glockenthurme der Kirche Santa Maria de Fiori hielt er für ſein Meiſterſtück. Seine eherne Statüe des H. Markus an der Kirche deſſelben in orto wurde durch die Frage des Michel Angelo: *Marco, perchè non mi parli?* berühmt. Seine metallene Judith im Senat zu Florenz war ſein erſtes Werk, auf welches er ſeinen Namen ſetzte. Er ſtarb 1466.

2. SIMON, Donatello's Bruder, machte eine von den metallenen Thüren der Peterskirche zu Rom. Eins ſeiner vorzüglichſten Stücke iſt das Grabmahl Martins V. in der Kirche des H. Johannes.

3. ANDR. PISANO, oder Piſanello, war in der Mahlerei der Schüler des Andrea del Caſtagno, war als Bildner berühmt, und zeichnete ſich als Stempelſchneider aus. Von ihm iſt die Medaille auf Mahomed II. der 1453 Conſtantinopel einnahm. Er arbeitete im Jahre 1478 noch zu Florenz.

4. ANDR. VERROCCHIO, der Lehrer des Peter Perugin und Leonard da Vinci in der Mahlerei, gab aus Neid über ſeinen letztgenannten Schüler dieſe Kunſt auf, und beſchäftigte ſich einzig mit der Bildnerei. Von der Republik Venedig berufen goſs er die Ritter-Statüe ihres Generals Bartolomeo Colleone in Erzt, bei deren Guſs er ſich erhitzte, und an den Folgen davon ſtarb. Er erfand unter den Neuern die Kunſt, Verſtorbene abzuformen.

5. J. F. RUSTICI, ohngefähr 1470 zu Florenz gebohren, Schüler des Verocchio und nachher des Leonard da Vinci, von welchem letztern er die Kunſt zu modellieren, den Marmor zu bearbeiten, in Bronze zu gieſsen und die Perſpective lernte. Er bildete den metallenen Mercur auf dem Springbrunnen im Hofe des Pallaſtes zu Florenz, und Johannes den Täufer, ſchätzbar wegen Form und Ausdruck. Seine vorzüglichern Werke ſind eine Leda,

eine Europa, eine Gracie, ein Vulkan, ein Neptun, und ein nackender Menſch zu Pferde.

6. MICHAEL ANGELO BUONAROTTI, geb. zu Florenz 1474, geſt. 1564, lieferte ſchon in ſeiner frühen Jugend Werke, worüber man erſtaunte, den Kopf einer alten Frau, und die Statüe eines Herkules. Sein Amor, den er in Florenz vergraben, und wieder ausgraben liefs, wurde für eine ſchöne Antike angeſehen, bis der Künſtler einen zurückbehaltenen Arm deſſelben zeigte. Zu Bologna ſind von ihm die H. Petronia und ein Engel an der Arkade des H. Dominikus, zu Rom die koloſſaliſche Statüe Julius II. die Gruppe unſerer Lieben Frauen in der Peterskirche, die Grabmähler des Laurentius und Julius von Medicis, und am Grabmahle Julius II. ſein berühmter Moſes, eins der ſchönſten Werke der Neuern.

7. JAC. TATTI, bekannt unter dem Namen ſeines Geburtsortes Sanſavino, bei Arezzo im Toscaniſchen 1477 gebohren, war ein Schüler des Andr. Contucci, eines geſchätzten Bildners, und des Andr. del Sarte, eines berühmten Mahlers. Noch als Jüngling machte er zu Rom ein Modell von der berühmten Gruppe Laokoon, welches vor zwei andern nach Raphaels Urtheil den Preis erhielt, und in Erzt gegoſſen wurde. Auf einer Reiſe nach Frankreich, wohin er von Franz I. berufen war, wurde er von der Republik Venedig zu ihrem Architekten angenommen. Die Börſe auf dem S. Marcus Platze, nebſt den metallenen Statüen der Pallas, des Apoll, Mercur, und des Friedens, und dem allegoriſchen Basrelief iſt ſein Werk. Für ſeine Meiſterſtücke in der Bildnerei werden gehalten die marmorne Jungfrau in der St. Markus-Kirche, und Johannes der Täufer, gleichfalls von Marmor, in der Kirche Caſa Grande; man lobt im Allgemeinen die Leichtigkeit ſeiner Draperie und die Richtigkeit ſeiner Handlung. Er ſtarb 1570.

8. BACCIO BANDINELLI, 1487 zu Florenz gebohren, empfing von ſeinem Vater, einem geſchickten Goldarbeiter, und hernach von Ruſtici Unterricht. Als ein guter Zeichner wagte er es in der Mahlerei mit Michel Angelo um den Lorber zu ringen, aber es miſslang ihm. Er beſchäftigte ſich daher ausſchlieſslich mit der Bildnerei. Sein erſtes gröſseres Werk war ein Merkur von Marmor, den Franz I. erhielt; Leo X. bekam den Orpheus, der durch ſeine Leier den Cerberus beſänftigt. Franz trug ihm auf, den Laokoon in Marmor zu copieren, aber Clemens VII. behielt dieſe vortreffliche Copie zurück, welche 1762 durch eine Feuersbrunſt zu Florenz vernichtet wurde, und ſchickte jenem Könige Original-Antiken dafür.

Ban-

Bandinelli's Herkules ist zu Michel Angelo's David ein würdiges Gegenstück. Seine Manier ist gelehrt, aber wild; man siehet darin den Nachahmer Angelo's, vermisst aber die Grösse des Charakters jenes Meisters. Er starb 1559.

9. PROPERZIA ROSSI von Bologna, starb 1530 in der Blühte des Alters. Sie stellte unter andern die Leidensgeschichte in Relief auf einem Kirschkern dar, und wurde berühmt durch die Büste des Grafen Guido, und zwei Engel von Marmor auf der Façade der Kirche der H. Petronia. Die Darstellung der Geschichte Josephs mit der Frau des Potiphar in Relief soll das Erzeugniss einer unglücklichen Leidenschaft für einen andern, als ihren Gatten, gewesen sein. Sie mahlte auch und stach in Kupfer.

10. J. GOUJON, gebohren zu Paris, ist der erste Französische Künstler, der seinem Vaterland Ehre machte. Ein Basrelief von ihm am Brunnen Notre-Dame, welches einen Flussgott und eine Najade darstellt, ist von grosser Eleganz, in Ansehung der Zeichnung. Mehrere Reliefs von ihm, im Louvre, vorzüglich aber die am Springbrunnen der Nymphen, welchen man die Fontäne der Unschuldigen nennt, werden in Ansehung der Zeichnung, der leichten Draperie und der geschickten, guten Ausführung von Dandré Bardon sehr gerühmt. Er war auch Baukünstler und Stempelschneider; seine Münze auf Catharina von Medicis wird sehr gesucht. Er kam 1572 bei dem Blutbade am Bartholomäustage um.

11. W. DELLA PORTA von Mayland, vervollkommnete sich in der Zeichnung, in welcher ihn anfänglich sein Oheim unterrichtet hatte, zu Genua bei Perino del Vago, in welcher Stadt er verschiedene Reliefs für die Capelle St. Johannes machte. Im Jahr 1573 ging er nach Rom, stellte daselbst mehrere Antiken wieder her, und setzte dem berühmten Herkules neue Beine an, welche Michel Angelo so schön fand, dass er die 27 Jahr nachher entdeckten Beine dieser Statüe anzusetzen nicht für nöthig hielt. Die zwei am Grabmahle Pauls III. von Michel Angelo, neben der des Papstes liegenden Figuren, sind von Porta. Die Gerechtigkeit ist von idealischer Schönheit. Die vier Propheten in den Nischen zwischen den Pilastern der ersten Arkade der St. Peterskirche sind seine vorzüglichsten Werke.

12. GERMAIN PILON von Paris, ist der Correggio in der Bildnerei; voll von Gracie, aber oft incorrect. Man hält ihn in Ansehung des Charakters der Zeuche für den ersten Bildner. Alle Werke, die man von ihm kennt, be-

befinden ſich in mehrern Kirchen von Paris. Er ſtarb 1605.

13. JOHANN von BOLOGNA, 1524 zu Douai gebohren, kam frühzeitig nach Rom, wo er die Meiſterſtükke der Alten und Neuern modellierte, und Unterricht von Michel Angelo genoſs. Er muſste aus Armuth Rom verlaſſen, und wollte in ſein Vaterland zurück; aber ein Freund der Künſte gab ihm zu Florenz ein Stück Marmor, woraus er eine Venus bildete, wodurch er anfing, berühmt zu werden; die Gruppe Simſon und ein Philiſter, für den Groſsherzog Franz von Medicis befeſtigte ſeinen Ruhm. Sein koloſſaliſcher Neptun auf einem Baſſin in dem Garten dieſes Fürſten, verdient Bewunderung, noch mehr aber der Raub einer Sabinerin auf dem Markte zu Florenz. Sein fliegender Merkur in Erzt iſt durch Gipsabgüſſe bekannt und berühmt. Sein Jupiter Pluvius iſt unſtreitig der gröſseſte Koloſs unter den neuern. Zu Genua, wohin er 1580 berufen wurde, machte er viele Modelle, welche in Erzt gegoſſen wurden; zu Florenz goſs er ſelbſt die Ritter-Statüen der Groſsherzoge Franz und Ferdinand Er arbeitete den Marmor gut, gab ſeinen Figuren viel Weichheit und Bewegung, und iſt einer der erſten Bildner unter den Neuern, obgleich ein wenig maniriert. Er zeigt gern, wie Michel Angelo, deſſen erſter Nachahmer er iſt, tiefe Kenntniſs der Anatomie; erreicht aber, ob er gleich bisweilen graciöſer iſt, ſein Urbild nicht. Er ſtarb 1608.

14. PETER TACCA, Schüler des Johann von Bologna, und Vollender einiger von demſelben angefangener Werke, worunter man auch die Ritter-Statüe Heinrichs IV. rechnet, welche, wie einige vorgeben, nach einer Zeichnung des Cigoli gemacht worden ſein ſoll. Er endigte auch das Pferd der Statüe Philipps III. und bildete die Statüe Philipps IV. allein, deren Pferd bloſs auf den Hinterfüſsen ſteht, wobei ihm, in Anſehung des Gleichgewichtes, Galilei behülflich geweſen ſein ſoll. Dieſe beiden Statüen ſtehen in Madrid, im Park Buen-Retiro. Tacca ſtarb 1640.

15. SIMON GUILLAIN, 1581 zu Paris gebohren, vervollkommnete ſich in der Kunſt, deren Anfangsgründe er von ſeinem Vater gelernt hatte, zu Rom, und ſtellte Ludewig XIV. in ſeinem 10ten Jahre zwiſchen ſeinem Vater und ſeiner Mutter, mit einer Fama, welche ihn mit Lorbern kränzt, in Erzt dar. Dieſe Gruppe ſtand am Pont-au-Change zu Paris, und machte den Künſtler ſehr berühmt. Seine beſten Figuren ſind die am Portal der Sorbonne und die Apoſtel in derſelben. Die Pariſer Academie

wur-

wurde zu feiner Zeit geftiftet, und er ward einer der zwölf Aelteften derfelben. Er ftarb 1658.

16. JAC. SARRASIN, 1590 zu Noyon gebohren, empfing den erften Unterricht von dem Vater des Simon Guillain, und ging darauf nach Rom, wo er fich frühzeitig unter den dafigen gefchickten Künftlern auszeichnete. Der Cardinal Aldobrandin trug ihm einen Atlas und Polyphem auf, welche fich zu Frescati befinden, und neben fo vielen antiken Figuren noch immer viel Aufmerkfamkeit verdienen. Er arbeitete mehrere Werke mit Domenichino zugleich, unter denen man zwei Termen in Stuck auszeichnet. Sarrafin ftudierte den Michel Angelo fleifsig; erwarb fich feine Kunft, verband grofses Genie mit Eleganz und Gracie, und wurde in Frankreich, wohin er nach 18 Jahren zurück kehrte, in der Bildnerei das, was Vouet in der Mahlerei war, der Meifter einer an berühmten Künftlern fruchtbaren Schule. Seine gefchätzteften Werke in Frankreich find die Karyatiden am grofsen Pavillon des alten Louvre zu Paris, die Gruppe Romulus und Remus zu Verfailles, und zu Marli die Gruppe zweier Kinder und einer Ziege, welche zwar etwas maniriert find, aber wirklich Fleifch zu fein fcheinen. Er ftarb 1660.

17. FRANZ DU QUÉSNOI, welchen die Italiäner *il Fiamingo*, den Flamländer nennen, wurde 1594 zu Brüffel gebohren, erhielt den erften Unterricht von feinem Vater, und führte noch als Schüler einige öffentliche Werke zur Verfchönerung feiner Vaterftadt aus, wodurch er fich eine Penfion zu einer Reife nach Italien erwarb. Er modellierte zu Rom die beften Werke des Alterthums, wurde aber durch den Tod feines Befchützers, des Erzherzogs Albert, bald in die Nothwendigkeit verfetzet, für feinen Unterhalt zu arbeiten; er machte alfo kleine Figuren von Elfenbein und Holz, Heiligen-Köpfe u. d. g. In diefer Periode fchlofs unfer Künftler die innigfte Freundfchaft mit Pouffin, der fich in derfelben Lage befand; Pouffin bemühte fich den Styl der antiken Statüen in feinen Gemählden nachzuahmen, während Quésnoi feiner Sculptur die Weichheit der Gemählde Titians zu geben fuchte, und vermöge des Studiums diefes Mahlers in den Darftellungen der Kinder jeden Bildner übertraf. Man trug ihm daher die Modellierung der Gruppen von Kindern auf, welche fich neben den Säulen des Hochaltars der St. Peterskirche befinden. Sein 22 Palmen hoher Andreas in eben diefer Kirche ift eine der fchönften Statüen des neuern Rom, feine Sufanne zu Loretto wird bewundert wegen des Adels der Stellung, der Schönheit des Kopfes, des

ſanften Ausdruckes von Schamhaftigkeit und Frömmigkeit, und wegen der vortrefflichen Bekleidung. Er ſtarb 1646, und wie man ſagt durch Gift, das ihm ſein Bruder beibrachte.

18. J. LAUR. BERNINI, 1598 zu Neapel gebohren, machte ſchon in ſeinem achten Jahre den Kopf eines Faun, über welchen Kenner erſtaunten. Sein Vater führte ihn im zehnten Jahre nach Rom, woſelbſt er den ganzen Tag im Vatican zubrachte, und durch ſeine Verſuche die Hoffnung erweckte, ein zweiter Michel Angelo zu werden, welche er in der Folge jedoch nicht erfüllte. In ſeinem funfzehnten Jahre machte er die Statüe des H. Laurentius und des Aeneas, welcher ſeinen Vater trägt, beide von natürlicher Gröſse; der Ruhm, den er ſichdadurch erwarb, wurde durch ſeinen David, eines ſeiner beſten Werke, an dem man jedoch den niedrigen Ausdruck eines gemeinen Soldaten tadelt, noch vermehrt. Als er vierzig Jahr darauf dieſe Statüe ſahe, ſoll er traurig ausgerufen haben: Wie wenig Fortſchritte in der Kunſt hab' ich ſeit ſo vielen Jahren gemacht. Im achtzehnten Jahr bildete er die berühmte Gruppe Apoll und Daphne, welche für das Meiſterſtück der neuern Bildnerei gehalten wurde, und wenigſtens bis jetzt das angenehmſte Stück iſt. Sein Beſchützer, der Cardinal Maffei, ward unter dem Namen Urban VIII. Papſt, und trug ihm die Verzierung desjenigen Theiles der Peterskirche auf, welchen man l a C o n f e ſ ſ i o n e nennt; nach dem Tode dieſes Papſtes bildete er das Denkmahl deſſelben in derſelben Kirche, welches ſich, wie die meiſten ſeiner Werke, mehr durch Reichthum, als Weisheit in der Zuſammenſetzung und Anordnung auszeichnet. — Ludewig XIV. rief ihn 1665 nach Paris, woſelbſt er eine Zeichnung zur Façade des Louvre machte, welche jedoch nicht ausgeführt wurde, weil ſie mehr blendende als wirkliche Schönheiten darſtellte; ebendaſelbſt machte er auch die Büſte Ludewigs XIV. über deren Kühnheit in der Ausführung die Bildner erſtaunten. Nach ſeiner Rückkunft nach Rom bildete er die Ritter-Statüe eben dieſes Fürſten, welche auſſer der koloſſaliſchen Grösse nichts Auszeichnendes hat. Am meiſten rühmt man ſeine H. Bibiana und Thereſe, in welcher letztern jedoch die Entzückung der göttlichen Liebe allzu ſehr einer unheiligen Wolluſt gleicht. — B e r n i n i war in der Architektur faſt eben ſo berühmt, als in der Sculptur. Der Baldachin, die Confeſſion und die Kanzel der Peterskirche ſind ſeine vorzüglichſten Werke der Baukunſt. In Stunden der Muſse beſchäftigte er ſich auch mit der Mahlerei, und man kennt an 150 Gemählde von ihm. Er folgte in allen ſeinen

nen Werken mehr ſeinen ſonderbaren Launen, als der Regel des Geſchmacks, und den ſchönen Muſtern des Alterthums, häufte in der Bildnerei eine Menge von Stoffen und Falten zuſammen, über deren Anordnung und Ausführung man erſtaunt, die aber faſt immer phantaſtiſch ſind; ſuchte mehr Weichheit als Richtigkeit der Formen, mehr Glanz als Wahrheit, und ward ſeines großen Anſehens wegen, dem guten Geſchmack in den Künſten nachtheilig. Er ſtarb 1680.

19. ALEX. ALGARDI, 1602 zu Bologna gebohren, war in der Mahlerei ein Schüler Ludewig Carracci's; als er ſich in der Folge der Bildnerei widmete, lieſs er noch oft den Mahler durch ſeine Werke hervor blicken. Zu Mantua ſtudierte er die Mahlereien des Julius Romanus, zeichnete oder modellierte nach antiken Münzen und geſchnittenen Steinen, und verfertigte für den Herzog kleine Modelle von Elfenbein, welche in Erzt oder Silber gegoſſen werden ſollten, wodurch er eine kleine Manier erhielt. Er ging endlich nach Rom, ward Domenichino's Freund, welcher ihm zwei groſse Arbeiten verſchafte, eine Statüe des H. Johannes und der Magdalene, in übernatürlicher Gröſse in Stuck. Durch die letztere fing er an berühmt zu werden. Man trug ihm nun Ausbeſſerungen verſtümmelter antiker Statüen auf, unter denen die Stücke, welche er dem Herkules des Pallaſtes Verospi anſetzte, die merkwürdigſten ſind. Man fand nachher dieſe fehlenden Theile ſelbſt, aber A l g a r d i's Wiederherſtellungen waren ſo ſchön, daſs man die Originalſtücke bloſs beilegte. Seine Gruppe der Enthauptung des H. Paul, in der Kirche der Barnabiten von Bologna, iſt vermöge der Kunſt der Zuſammenſetzung, der Schönheit des Ausdrucks und des Charakters ein vortreffliches Werk; ſein berühmteſtes aber iſt das Basrelief des Attila in der Peterskirche, wodurch er das leiſtete, wovon wir unter dem Artikel B a s r e l i e f ſprachen. Seine eherne Statüe des Papſtes Innocenz X. iſt die ſchönſte Statüe der Päpſte in Rom. Das Crucifix des Algardi iſt berühmt, und durch unzählige Copieen bekannt. Man warf ihm geſuchten Fleiſs in ſeinen Köpfen und Manier in ſeinen Draperieen vor. — Er zeichnete ſich auch in der Baukunſt aus, und radierte einige Blätter. Er ſtarb 1654.

20. FRANZ ANGUIER, 1604 zu Eu in der Normandie gebohren, übertraf ſeinen Lehrer S i m o n G u i l l a i n bald. Er arbeitete viel in England, ward in Rom P o u ſ ſ i n s Freund, und an der königlichen Academie zu Paris unter der Klaſſe der Lehrer angeſtellt. Dieſe Stadt

erhielt viele Werke von ihm; aber sein schönstes war das Mausoleum des Herzogs von Montmorency in der St. Marienkirche zu Moulins. Man warf ihm eine etwas zu runde und schwere Manier vor. Er starb 1699.

21. J. THEODON, ein Franzose von Geburt, und in Rom Bernini's Nebenbuhler. Die schöne Statüe des H. Johannes im Lateran erwarb ihm Bewunderung. Die Jesuiten setzten einen hohen Preis auf die Modelle zweier Gruppen, jede von fünf Figuren, mit welchen sie das Altar des H. Ignatius in der Kirche Jesu schmücken wollten; die berühmtesten Italiänischen Künstler erschienen im Wettstreit, und zwei Franzosen, Le Gros und Theodon erhielten die Preise. Die Gruppe des letztern stellt den auf den Götzendienst Blitze schleudernden Glauben dar. Im Leihhause zu Rom ist von ihm das Basrelief, die Söhne Jacobs eines Diebstahls wegen vor Joseph geführt, zu Versailles die Herme des Winters und des Sommers, und zu Paris in den Tuillerien die von Le Pautre vollends beendigte Gruppe Arria und Pätus. Er starb zu Paris 1680.

22. L. LERAMBERT, 1614 zu Paris gebohren, war in der Mahlerei Vouets, und in der Bildnerei Sarrasins Schüler. Seine ersten Arbeiten waren Büsten und Medaillons der vornehmsten Personen am Hofe Ludewigs XIII. Seine gröfseren Figuren waren ein Pan, ein Faun, eine tanzende Hamadryade, und eine Nymphe mit einem Tambourin; sie standen anfänglich am Bassin des Apollo zu Versailles, und wurden nachher in den Garten des Palais Royal gebracht; für denselben Garten machte er zwei Sphinxe von Marmor, und neben ihnen Knaben mit Blumenghirlanden in Erzt, und vier Gruppen, jede von drei Kindern von Marmor. Seine Werke zeigten viel Geschmack und Wahrheit, und eine gute Manier. Er starb zu Paris 1670.

23. P. P. PÜGET, 1622 zu Marseille gebohren, war Mahler, Baukünstler und Bildhauer. Er wurde in Rom mit Peter von Cortona bekannt, und studierte sich so sehr in die Manier desselben ein, dafs man viele seiner Gemählde für Werke jenes Meisters hielt. Hätten ihm seine Vermögensumstände erlaubt, die Antiken zu studieren, so würde sich kein neuerer Bildner mit Püget haben messen können. Er ging nach 6 Jahren in sein Vaterland zurück, woselbst er von dem Admiral Brezé den Auftrag empfing, das schönste Modell zu einem Schiffe zu machen. Er ging wieder nach Rom, und studierte die besten Mahlereien und Zeichnungen dieser Stadt. Nach seiner Zurück-

rückkunft nach Frankreich, mufste er feiner Gefundheit wegen die Mahlerei aufgeben; er widmete fich daher ganz der Baukunft und Bildnerei, in deren letztern er fich einen unfterblichen Ruhm erwarb. Seine erften Verfuche waren die zwei vortrefflichen koloffalifchen Termen am Hotel de Ville zu Toulon. Zu Genua machte er für die Kirche Unferer Lieben Frauen die 13 Fufs hohe marmorne Statüe des H. Sebaftian und Alexander Saoli, bald darauf für den Herzog von Mantua ein Basrelief, welches die Himmelfahrt darftellt. Der ftolze Le Brün bewunderte diefes Werk, und empfahl den Künftler an Colbert, der ihn wieder nach Frankreich zog, und ihm die Verzierung der Schiffe auftrug. Als Erholung nach feinen Berufsarbeiten entwarf er zu Toulon das Basrelief Alexander und Diogenes, vollendete er feinen berühmten Milon (den fterbenden Fechter) in dem Park zu Verfailles, fein Meifterftück, und eins der allerfchönften Werke der neuern Kunft, welches felbft dem Laokoon nicht nachftehen würde, wenn die Formen eben fo rein wären. Seine Gruppe Perfeus und Andromeda, in eben diefem Park, ift bei weitem weniger fchön, aber die Zartheit und Weichheit des Fleifches ift zu bewundern. Durch Le Brüns Cabale verliefs er feinen Poften, und ftarb 1634.

24. CASP. und BALTH. MARSY, 1624 und 1628 zu Cambrai gebohren, machten gemeinfchaftlich die ehernen Statüen Bacchus und Latona zu Verfailles, wodurch fie berühmt wurden; aber fie übertrafen fich felbft in der zweiten Pferdegruppe der Bäder des Apoll. Ihre Compofition ift voll Feuer, und ihre Ausführung elegant und fein. Der jüngere Bruder gab die Kunft auf, und der ältere machte nun Aurora, Africa, Mars und Enceladus zu Verfailles, in welchen Figuren man den jüngern Bruder gar fehr vermifste. Der ältere ftarb 1681 und der jüngere 1684.

25. FRANZ GIRARDON, 1630 zu Troies in Champagne gebohren, der berühmtefte unter allen Bildnern, welche unter und für Ludewig XIV. arbeiteten. Er follte ein Anwald werden, wurde aber auf vielfältiges Bitten zu einem Holzfchnitzer (*menuifier fculpteur*) gethan. Die Kirchen von Troies gewährten ihm in einer Menge hölzerner Statüen aus dem fechzehnten Jahrhundert, von einem guten Style, Mufter zur Nachahmung. Nach diefen Muftern bildete er eine Statüe der Jungfrau, welche feine Familie noch aufbewahret, und an welcher die Draperie fehr leicht behandelt ift. Er wurde dem Kanzler Seguier bekannt, und reifete auf deffen Koften nach Italien. Nach feiner Zurückkunft erwarb er fich Le Brüns Freundfchaft und

arbeitete nach ſeinen Zeichnungen. Vier Statüen an den Bädern des Apollo erwarben ihm den Preis von 300 Louidors. Die Ritter-Statüe Ludewigs XIV. auf dem Platz Vendome war das erſte Werk der Neuern von dieſer Gröſse (21 Fuſs hoch), welche auf einen einzigen Guſs gegoſſen wurde. Unter ſeinen Werken im Park zu Verſailles zeichnet man aus die Bildnereien am Baſſin des Neptun, den Winter, die Pyramidenfontäne, vorzüglich aber die Gruppe, der Raub der Proſerpina. Die Pyramidenfontäne ausgenommen, ſämmtlich nach Le Brüns Zeichnungen. Man tadelt an ſeinen Werken, beſonders an denen in Marmor, einige Schwere. Er ſtarb 1715.

26. J. BAPT. TUBI, 1630 zu Rom gebohren, ward 1663 Mitglied der Pariſer Academie. Seine ſchöne marmorne Copie von der Gruppe Laokoon befindet ſich in den Gärten von Trianon. Zu Verſailles in der Mitte des Baſſins des Apoll iſt von ihm der Gott auf ſeinem Wagen mit vier Pferden, von Tritonen geführt; ferner die Fontäne der Flora, die Lyriſche Dichtkunſt, Acis und Galatea, und Amor mit einem Zwirnsknaul. Seine Religion und Unſterblichkeit in der St. Euſtachius-Kirche werden als ſchöne Werke gerühmt. Er muſste, wie alle Bildner ſeiner Zeit, nach Le Brüns Zeichnungen arbeiten.

27. MARTIN VAN DEN BOGAERT, bekannt unter dem Namen DESJARDIN, wurde 1640 zu Breda in Holland gebohren, und 1671 in die Pariſer Academie aufgenommen. Das erſte ſeiner gröſsern Werke war die Ritter-Statüe Ludewigs XIV., auf dem Bellecour zu Lyon. Die ſechs ſteinernen Gruppen, welche die Evangeliſten und die Kirchenväter vorſtellen, am Portal der Kirche des Collegiums Mazarin, der Abend, unter der Geſtalt der Diana mit einer Windhündin im kleinen Park zu Verſailles ſind gleichfalls von ihm. Am berühmteſten aber ward er durch das Denkmahl auf dem Platz *des Victoires*. Der König ſtand gerade, mit den Zeichen des Königthums, unter ſeinen Füſsen ein Cerberus. Dieſe Gruppe von 13 Fuſs Höhe, war der erſte Koloſs, mit einem einzigen Guſs vollendet. Das Piedeſtal war mit ſechs Basreliefs geſchmückt, und an den Ecken deſſelben lagen vier metallene gefeſſelte Sclaven. Bogaert ſtarb 1694.

28. ANTON COYSEVOX, 1640 zu Lyon gebohren, machte ſich ſchon vor ſeinem 17ten Jahre durch eine Statüe der Marie in dieſer Stadt bekannt, arbeitete nachher zu Paris unter Lérambert und andern geſchickten Künſtlern, und machte ſich frühzeitig berühmt. Die Statüe Ludewigs XIV. im Hofe des Hotel de Ville zu Paris war ſein erſtes öffentliches Werk; zu dem Pferde der Statüe deſſel-

ben

ben Königes, welche die Stände von Bretagne errichten liefsen, wählte er 16 der fchönften Pferde, und von diefen wiederum die fchönften Theile aus, da fich Bernini blofs mit einem flüchtigen Studium begnügte. Die zwei geflügelten Pferde in den Tuillerien zu Paris, auf denen Mercur und Fama fitzt, find vortreffliche Beweife der Gefchicklichkeit, die er fich in diefem befondern Theile erwarb. Der Flötenfpieler, die Flora und eine Hamadryade eben dafelbft find fchöne Denkmahle der Kunft. Auffer mehrern fchätzbaren Statüen, die in verfchiedenen Städten Frankreichs zerftreut find, machte er viele Porträts in Büste und Medaillon. Er ftarb zu Paris 1720.

29. SEB. SLODZ, 1655 zu Antwerpen gebohren, ward Girardons Schüler. An feinem Hannibal in den Tuillerien, welcher die Ringe der Römifchen Ritter zählt, fchätzet man die Beftimmtheit der Formen und die Schönheit der Arbeit, vermifst aber Adel und Ausdruck. Zu Verfailles ift von ihm die Gruppe Proteus und Ariftäus, zu Marly die Statüe des Vertumnus. Er ftarb 1726.

30. PETER LE GROS, 1656 zu Paris gebohren, erhielt den erften Preis, und reifete in feinem zwanzigften Jahre mit einer Penfion nach Rom. Die Jefuiten fetzten auf zwei der fchönften Gruppen zur Verzierung des St. Ignatius Altars in der Kirche Jefu einen hohen Preis. Le Gros fchickte auf Anrathen der Jefuiten felbft feine Modelle eingepackt, als kämen fie von Genua; Künftler und Liebhaber bewunderten fie einftimmig, und fprachen ihnen den Preis zu. Den Ruhm, den er fich dadurch erwarb, vermehrte fein berühmtes Basrelief des H. Ludewig von Gonzaga, welches aus zwei ftark hervor fpringenden, durch Zwifchenfiguren von verfchiedenen Reliefs verbundenen Gruppen befteht. Unter die berühmten Werke desfelben wird auch die Figur des H. Stanislaus gerechnet. Der Heilige liegt auf feinem Sterbebette; Kopf, Hände und Füfse find von weiffem, fein Gewand ift von fchwarzem, und fein Bette von vielfarbigem Marmor; eine gefchmacklofe Wahl. Sein H. Dominicus in der Peterskirche wird unter die Meifterftücke von Rom gerechnet. — Er ging in fein Vaterland zurück, und wurde nicht fo aufgenommen, als er es verdiente; er verliefs es daher nach zwei Jahren wieder, während welcher er wahrfcheinlich die Römifche Dame in den Tuillerien machte, die für ein herrliches Denkmahl der Wiffenfchaft und des Gefchmakkes des Künftlers gehalten wird. Nach feiner Rückkehr nach Rom bildete er verfchiedene Werke, unter denen fich die H. Therefe in der Carmeliter-Kirche zu Turin befonders auszeichnet. Sein Grundfatz war: Was weiter

nichts als angenehm ist, und keinen grofsen Charakter hat, ist nicht schön. Er konnte sich über die Gleichgültigkeit, welche ihm die Academiker zu Paris bewiesen hatten, nie beruhigen, und starb 1719, wie man vermuthet, aus Harm.

31. NICOLAS COUSTOU, 1658 zu Lyon gebohren, ging im 18ten Jahr auf die Pariser Academie, erhielt im 21sten den ersten Preis, und reiste mit Pension nach Rom, wo er vorzüglich Michel Angelo und Algardi studierte, und das Rauhe des Einen durch das Angenehme des Andern mäfsigte. Hier machte er von dem ruhenden Herkules eine Copie. Nach drei Jahren kehrte er in sein Vaterland zurück, und wurde sehr gesucht. Sein erstes und Hauptwerk war die Gruppe, die Vereinigung der Seine und Marne, neun Fufs hoch, in den Tuillerien. In der Tritonen-Gruppe zu Versailles, noch mehr aber in der Herabnehmung vom Kreuze, in der Kirche Notre-Dame zu Paris, zeigte der Künstler alle seine Talente. Sein letztes und geschätztestes, obgleich unvollendetes Werk ist das Basrelief *Le passage du Rhin*, zu Versailles. Die Formen seiner Werke sind rein, man vermifst aber in ihnen den Charakter des Alterthums, und findet zu viel Französischen Geschmack, besonders in seinen Jägern zu Marly. Er starb 1733.

32. CAMILL RUSCONI, 1658 zu Mayland gebohren, copierte zu Rom den Antinous, den Raub der Proserpina, den Belvederischen Apoll, den Farnesischen Herkules zwei Mahl in Stuck. Seine ersten Arbeiten in Marmor waren das Grabmahl des Pallavicini und Fabretti, die Apostel Matthäus, Andreas, Johannes und Jacob im Lateran. Sein vorzüglichstes Werk ist das Grabmahl Gregors XIII. in der Peters-Kirche. Erfindung und Ausführung desselben sind gleich schön. Er starb 1728.

33. PETER LE PAUTRE, 1660 zu Paris gebohren, machte die Gruppe Aeneas, Anchises und Ascanius, in den Tuillerien, welche unter die schönsten Werke Französischer Bildner gerechnet wird. Dem Aeneas fehlet jedoch mehr Gröfse, Schönheit, Adel und Heroismus. Seine H. Marcelline ist ein schätzbares Werk. Er starb 1744.

34. ROBERT LE LORRAIN, 1666 zu Paris gebohren, ein Schüler Girardons, hatte als Künstler wenig Glück. Nach seiner Rückkehr aus Italien vollendete er zu Marseille einige von Püget angefangenen Werke; führte zu Paris die Modelle des Girandon in Marmor aus; und fertigte viele kleine Cabinetstücke, unter welchen der Kopf einer Bacchantin von Vancleve, einem ge-

geschickten Künstler, für eine Antike gehalten und bezahlt wurde. In den Tuillerien ist ein Bacchus von ihm. Er starb zu Paris 1743.

35. ANGELO ROSSI, 1671 zu Genua gebohren, ging in seinem 18ten Jahre nach Rom, und machte sich durch drei Basreliefs in der Capelle des H. Ignatius in der Peters-Kirche rühmlich bekannt. Sein Basrelief am Grabmahl Alexanders VIII. wurde auf Befehl Ludewigs XIV. abgeformt, und in der Französischen Academie zu Rom als Muster aufgestellt. Seine Kunst im Relief ist es, welche ihm einen unsterblichen Nahmen machte, und in welcher er es mit weit einfachern Mitteln, mit geringerer Hervorspringung der Figuren des Vordergrundes weiter brachte, als sein grosser Vorgänger Algardi. Unter seinen wenigen Statüen zeichnet man die kolossalische Figur des H. Jacob, und einen jungen Satyr aus, der eine Weintraube isset. Er starb 1715.

36. W. COUSTOU, 1678 zu Lyon gebohren, der Bruder des Nicolas, übertraf noch denselben. Er arbeitete mit Le Gros am Basrelief des H. Ludewig von Gonzaga, vollendete das von seinem Bruder angefangene Basrelief *Le passage du Rhin*, und machte mehrere vortreffliche Darstellungen in derselben Gattung. In den Gärten zu Marly sind von ihm Daphne (oder vielleicht richtiger Atalante) und Hyppomenes, die Gruppe, der Ocean und das Mittelländische Meer, und die letzten und vielleicht schönsten seiner Werke, zwei Gruppen, deren jede ein Pferd und einen Menschen vorstellt. Seine eherne, zehn Fuss hohe Figur des Rhone, ehemals neben der Statüe Ludewigs XIV. zu Lyon, kann als ein Hauptwerk betrachtet werden. Er starb 1746.

37. FRANZ DÜMONT, 1688 zu Paris gebohren, erhielt noch sehr jung den ersten Preis, wurde aber von der Reise nach Italien abgehalten, und in seinem 23sten Jahre Mitglied der Acadamie. Sein erstes grösseres Werk war ein vom Blitz getödteter Titane, in einem schönen Styl und fein gearbeitet. Seine Hauptwerke sind Johannes und Joseph in der Kirche der H. Sulpicia, Petrus und Paulus ebendaselbst. Er wurde erster Bildner des Herzogs von Lothringen. In Lille wollte er noch die letzte Hand an das Grabmahl des Herzogs von Melün legen, als das Gerüst unter ihm brach, wobei er Schaden nahm. Er starb 1726.

38. EDMUND BOUCHARDON, 1698 zu Chaumont in Champagne gebohren, studierte anfänglich die Mahlerei leidenschaftlich; kam nachher in die Schule des Will-

helm

helm Couftou, erhielt nach einer Zeit den erften Preis, und reifete nach Rom, wo er nächft den Alten Raphael und Domenichino ftudierte. Er machte von einem antiken fchlafenden Faun eine fchöne Copie; bildete Porträts in jenem fchönen einfachen Gefchmacke, welcher den Charakter feines Styles ausmacht. Nach feiner Zurückkunft nach Paris machte er für die Kirche der H. Sulpicia acht Apoftel, Chriftus und Maria; die beiden metallenen Engel ebendafelbft, welche das Pult halten, trugen viel zu feinem Ruhme bei. In der Fontäne, in der Strafse Gronelle, dem vorzüglichften feiner Werke, zeigte er alle feine Talente als Bildner und Architekt; aber am berühmteften ward er durch feinen Amor zu Choify, der fich aus der Keule des Herkules einen Bogen macht. Sein letztes ihm ganz würdiges Werk war die Ritter-Statüe Ludewigs XV. vielleicht das fchönfte Werk diefer Gattung, welches je hervor gebracht wurde. Er ftarb 1762.

39. LAMBERT SIGISBERT ADAM, 1700 zu Nancy gebohren, ftudierte und copierte zu Rom zehn Jahr die Antike, und ftellte die zwölf marmornen Statüen wieder her, welche die Gefchichte des Achilles darftellen, wie er vom Ulyffes erkannt wird. Die alten Theile diefer Statüen follen von den neu angefetzten nicht zu unterfcheiden fein. In Originalwerken aber unterfcheidet fich Adam fehr von der Antike. Sein erftes bedeutendes Originalwerk war das Basrelief in der Capelle des H Johannes, welches die Maria darftellt, wie fie dem H. Andreas Corcini erfcheint. Die Römer loben es fehr. Nach feiner Rückkehr nach Frankreich zierte er die Cascade zu Saint-Cloud mit zwei 18 Fufs hohen fchätzbaren Statüen, die Seine und Marne. Zwei Gruppen, die er für die Gärten zu Choify machte, und welche die Jagd und Fifcherei vorftellen, erlangten die Zufriedenheit der Kenner nicht, weil der Künftler feinen Fleifs und feine Kunft vorzüglich an das Beiwerk gewendet, und die Diana der einen, und die zwei Nymphen der andern Gruppe weniger fchön gearbeitet hatte. Sie wurden vielleicht deswegen an den König von Preuffen gefchenkt, und befinden fich zu Sans-Souci. Die Gruppe Neptun und Amphitrite zu Verfailles ift von ihm. Er gab eine Sammlung antiker Griechifcher und Römifcher Sculpturen nach feinen Zeichnungen geftochen heraus, und ftarb 1759.

40. J. BAPT. LEMOYNE, 1704 zu Paris gebohren, fuchte von feiner frühften Jugend an das Schmeichelnde der Mahlerei mit der ernften Würde der Sculptur zu vereinigen, wodurch er aber der Kunft mehr fchadete als nutzte. Er hatte feinen Gefchmack durch die grofsen Modelle

delle der Alten und durch die herrlichen Werke der Römischen Schule nicht gereinigt und veredelt, und zeigte daher allzu viel Französische Manier, war in seinen Werken zwar voll Geist und Feuer, aber incorrect. Im Hotel Soubise befindet sich von ihm die Politik, die Klugheit, die Geometrie, die Astronomie, die epische und dramatische Dichtkunst. Zu Bordeaux war von ihm eine kolossalische Ritter-Statüe Ludewigs XV. und zu Paris in der militärischen Schule eine zu Fuss. Er starb 1778.

41. REN. MICHAEL SLODZ, bekannter unter dem sehr wenig verdienten Namen Michel Angelo, wurde 1705 zu Paris gebohren, erhielt zu Rom, wo er sich beinahe 17 Jahre aufhielt, oft den Vorzug vor den Italiänischen Künstlern, und wurde zur Verfertigung der Gruppe des H. Bruno in der Peters-Kirche erwählt; sein Grabmahl des Marquis Capproni ist wegen des Ausdrucks und der Kunst der Draperie ein sehr schätzbares Werk, so wie das der beiden Erzbischöffe zu Vienne im Dauphiné Montmorin und Auvergne. Slodz zeichnete sich vorzüglich in der Behandlung der modernen Draperie aus, fehlte aber bisweilen gegen die Reinheit der Formen. Er starb 1764.

42. NIC. SEB. ADAM, Sigisberts Bruder, 1705 zu Nancy gebohren, erhielt in seinem 23sten Jahre von der St. Lucas-Academie zu Rom den ersten Preis. Er studierte fleissig die Antike, stellte einige verstümmelte Statüen wieder her, und beschäftigte sich in Stunden der Musse mit der Mahlerei. In seinem 29sten Jahr stellte er den Märtyrertod der H. Victoria für die Capelle zu Versailles auf einem Basrelief dar, welches man für eins seiner besten Werke hält. In der Hauptgruppe des Neptunus-Bassins zu Versailles, welche sein Bruder bildete, sind die Nereide, das Kind, die Seekuh, die Seeungeheuer und der Delphin von ihm. Eins seiner letzten Werke war Prometheus. Er starb 1778.

43. J. BAPT. PIGALLE, 1714 zu Paris gebohren, hatte von Natur wenig Anlage zur Kunst, ersetzte aber diesen Mangel durch unermüdeten Fleiss. Um nicht unnöthiger Weise viele Zeit zu verlieren, machte er seine Studien und Copieen nach antiken Statüen zu Rom, wo er sich 3 Jahre aufhielt, bloss in Demirelief. Nach seiner Zurückkunft fing er zu Lyon seinen Merkur an, welcher allein ihm einen grossen Namen unter den Künstlern machen konnte, und ihm die Aufnahme in die Academie erwarb. Auf Befehl des Königes führte er diesen Merkur im Grossen aus, und machte die Venus zum Gegenstück desselben. Sie ist vortrefflich gearbeitet, kommt aber dem Merkur nicht gleich. Beide Stücke erhielt der König von Preus-

Preussen. Das berühmte Grabmahl des Marschalls von Sachsen zu Strasburg, und die wegen der Statüe eines Bürgers berühmte Statüe Ludewigs XV. zu Reims war sein Werk. Sein Knabe mit einem Käficht, aus welchem der Vogel entflogen war, erwarb ihm wegen der Wahrheit der Formen und des Ausdrucks vielen Beifall. Er starb 1785.

44. W. COUSTOU, der Sohn des unter N. 36. genannten Künstlers, wurde 1716 zu Paris gebohren, und half nach seiner Zurückkunft von Rom seinem Vater an der Pferdegruppe zu Marli. Sein erstes öffentliches Werk war die Apotheose des H. Franz Xavier in Marmor, für die Jesuiten zu Bordeaux. Er blieb lange ohne Beschäftigung, bis ihm der König von Preussen den Mars und die Venus auftrug. Die Heimsuchung Mariä auf einem metallenen Basrelief in der Capelle zu Versailles, ist das Werk dieses Künstlers, dem man im Allgemeinen die Erfindung in seinen Werken nicht abspricht, aber man weiss, dass er sie oft von andern geschickten Künstlern, und namentlich von einem ziemlich unbekannten Düpré ausführen liess. — Er starb 1777.

Wir setzen diejenigen Künstler, welche sich in unserm Vaterlande in der Bildnerei vorzüglich hervor thaten, um sie vor den Italiänischen und Französischen auszuzeichnen, am Schlusse dieses Artikels.

45. ALBRECHT DÜRER, 1470 zu Nürnberg gebohren und 1528 daselbst gestorben, war ein allgemeines Künstlergenie, zeichnete sich ausser der Mahlerei, dem Holzschneiden und Kupferstechen, welche letztere Kunst kurz vor ihm erst erfunden worden war, auch in der Baukunst und Bildnerei aus.

46. LEONHARD KERN, zu Forchtenberg ums Jahr 1580 gebohren, bildete seine in Deutschland erlangte Geschicklichkeit in Italien aus, und arbeitete in Holz, Stein und Elfenbein mit vieler Kunst. Sein Sohn Johann Jacob folgte dem Beispiel seines Vaters, und arbeitete zu Amsterdam und London.

47. GOTTFRIED LEYGEBE, 1630 zu Freystadt in Schlesien gebohren, 1683 zu Berlin gestorben, besass die bis auf ihn unbekannte Kunst, aus einer Masse von Eisen kleine Ritterstatüen zu schneiden; von ihm ist der Kaiser Leopold I. zu Kopenhagen, Karl II. von England als der H. Georg zu Dresden, und Kuhrfürst Friedrich Willhelm als Bellerophon zu Berlin.

48. RAUCHMÜLLER, welcher an der 1693 vollendeten Dreifaltigkeits-Säule zu Wien arbeitete, wurde

in der Darſtellung von Luft, Waſſer und Wolken von Niemanden übertroffen.

49. ANDREAS von SCHLÜTER, 1662 zu Hamburg gebohren, ſtudierte in Italien vorzüglich den Michel Angelo, und wurde nach Berlin berufen, wo er unter andern vielen Werken das Zeughaus verzierte, und das Modell zur vortrefflichen Ritterſtatüe des Kuhrfürſten Friedrich Wilhelm machte, welche 1700 von Johann Jacobi gegoſſen wurde.

50. BALTHASAR PERMOSER, 1650 im Salzburgiſchen gebohren und 1732 zu Dresden geſtorben, hat zu Berlin und Dresden viele, und zu Leipzig einige vortrefliche Arbeiten hinterlaſſen.

Uebrigens ſind noch Konrad Osner aus Nürnberg, Zwenkhof aus Wien, welche den Sommerhof und Garten zu St. Petersburg mit hölzernen und marmornen Statüen verzierten, und Dunker und Stahlmeier aus Wien, zwei ſehr gute Modellierer, Wiedemann und Schwarz aus Dresden, C. B. Adam, Sigisbert Michel, und die Gebrüder Ränz rühmlich zu erwähnen. Auch iſt Demoiſelle Collot, nebſt Properzia Roſſi (ſ. N. 9.), das einzige Frauenzimmer, welche es in der Bildnerei weit brachte, nicht zu vergeſſen. Sie iſt eine Schülerin des berühmten Falconet, und machte das Modell zu dem Kopfe der Ritterſtatüe Peters I. welche Falconet von 1768 bis 1770 in 18 Monaten vollendete. Und es iſt bekannt, daſs auch Oeſer in mehrern Werken bewies, er könne den Meiſſel mit nicht geringerer Geſchicklichkeit und Kunſt führen, als den Pinſel. *G.*

Bindung.

(*Muſik.*)

Liaiſon, Ligatura. Harmonie und Geſang haben beide ihre Bindungen. Für den erſten Fall entſtehen ſie, wenn ein oder mehrere Intervalle in einem Accorde verweilen, und ohne Anſchlag zu einer Signatur des folgenden werden, indeſs dieſes bei den übrigen von jenem Accorde durch einen erneuerten Anſchlag geſchieht. So erwachſen Diſſonanzen, und ſo iſt die Art ſie vorzubereiten. Gebundene Noten im Geſange und in Inſtrumental-Muſik ſind die, welche mit einem Bogen bezeichnet werden. In Beziehung auf Vortrag ſind ſie das Gegentheil von *ſtaccato.* *B.*

Bion.

Ein Griechifcher Idyllendichter, von welchem unter dem Artikel Theokrit gehandelt werden wird.

Blumen.

(*Mahlerei.*)

Blumen müffen in derMahlerei aus zwei verfchiedenen Gefichtspuncten beurtheilet, und in zwei fehr verfchiedenen Manieren behandelt werden. Der Mahler mahlet Blumen, entweder blofs und einzig aus der Abficht, die zärtlichften, lieblichften Kinder der Natur in feinem Kunftwerke darzuftellen, oder ein anderes von ihm gefchaffenes Werk damit zu verzieren. Im erften Falle find die Blumen Hauptwerk, im zweiten Beiwerk.

Blumen als Hauptwerk erfordern den pünctlichften Fleifs, die eigenfinnigfte Treue, das geübtefte Auge für die Töne der Farben, und das feinfte Gefühl. Ohngefähre Formen und Umriffe und ohngefähre Farbengebung leiften bei der Blumenmahlerei nicht Genüge; eine gemahlte Blume, die nicht vollkommen ift, ift fchlecht. Die neuern Beobachter der Natur haben bemerkt, dafs auch die Blumen einiger fo zu fagen geiftiger Ausdrücke nicht ermangeln, haben Rührungen in denfelben entdeckt, welche ein gewiffes fympathetifches oder antipathetifches Gefühl in ihnen nicht undeutlich ahnden laffen; einige von ihnen ziehen fich bei der leifeften Berührung zufammen, andere entfalten ihre Schönheiten am Tage, andere bei der Kühle derNacht; verfchiedene neigen fich gegen andere Gattungen, oder wenden fich von ihnen; ein feinfühlender und gefchmackvoller Mahler wird wie Verendael, Segher, Van Huyfum diefe Neigungen und Abneigungen der Blumen in feinem Kunftwerke feiner höchften Aufmerkfamkeit würdigen, aber vielleicht in der Zufammenfetzung auf die Jahreszeit oder Gleichzeitigkeit der verfchiedenen Blumen weniger Rückficht nehmen, wenn er anders durch einen Verftofs dagegen höhere Schönheiten erreichen kann, wie Virgil kein Bedenken trug, die weit fpäter lebende Dido mit dem Aeneas zu gruppieren.

Blumen als Gegenftand der Verzierung oder Charakterifierung hiftorifcher Stoffe müffen nach den Grundfätzen des Beiwerks (S. diefen Artikel) behandelt und beurtheilt werden. Die Manier, in

wel-

welcher die Hauptgegenſtände ausgeführt ſind, wird jedoch die Manier dieſer Nebenwerke beſtimmen; und der Grundſatz der Einheit ſowohl allzu willkührliche, unbeſtimmte, vage Nachahmung, als allzu fleiſsige, genaue, glänzende Ausführung verwerfen, weil in dem erſtern Falle die Haltung des Charakters, in dem letztern aber das Intereſſe für die Hauptgegenſtände nur allzu leicht leiden könnte. Blumen in hiſtoriſchen oder andern Werken der Mahlerei ſind alſo untergeordnete Theile des Ganzen, und dürfen daher weder genaue und fleiſsige Ausführung, noch auch ihren natürlichen Farbenglanz bekommen, weil ſie ſonſt das Auge einzig auf ſich ziehen würden. *G.*

Bogen.

(*Muſik.*)

Ueber gewiſſe Noten eines Tonſtücks gezogen, bedeutet, daſs ſelbige unabgeſetzt, gebunden, in einem Athem oder einem Bogenſtrich zu nehmen ſind. Beim Geſange wird er auch öfters gebraucht, um eine leichte Ueberſicht der zu dieſen oder jenen Noten beſtimmten Sylben zu gewähren. Was der Bogen ſei, mit dem gewöhnlich die Saiteninſtrumente beſtrichen werden, bedarf keiner Erläuterung; aber der rechte Gebrauch deſſelben in ſeinem ganzen Umfange gäbe hinreichenden Stoff zu einer deſto ausführlichern theoretiſchen Abhandlung. *B.*

Bogenflügel.

(*Muſik.*)

Ein in neuern Zeiten wieder bekannt gewordenes und durch Hohlfeld verbeſſertes Geigenwerk mit Taſten und Bogen von Pferdehaar, welches ſich nach dem Tode dieſes Mannes die Berliner Academie zueignete, um es allgemein bekannt zu machen. Der Zweck dieſes Inſtruments, dem Claviere die ihm fehlende Vollkommenheit in Aushaltung der Töne wie bei der Violine zu geben, iſt freilich ſehr gut; hat aber ungeheure Schwierigkeiten zu überſteigen, wenn ſanfter Anſchlag, Feinheit und Schattierung des Tons, dabei Statt finden ſollen. *B.*

Bogenhammerflügel.

(*Muſik.*)

Iſt eine neuere Erfindung des Herrn Greiner in Wezlar. Er beſteht aus zwei Clavieren, von welchen

das obere mit Drahtſaiten, und das untere mit Darmſaiten bezogen iſt. Beide Claviere können zugleich, aber auch einzeln geſpielt werden. Das erſtere iſt mit Hämmerchen verſehen, das letztere wird mit einem hierzu aptierten Bogen geſpielt. *B.*

Bogenſtellung.

(*Baukunſt.*)

Arkade. Eine Reihe von Oeffnungen, die oben mit Bogen geſchloſſen ſind, und wo ſich allemal zwiſchen zwei Oeffnungen ein Pfeiler befindet. Die Bogenſtellungen ſind keine neuere Erfindung, ſondern man trifft ſie ſchon bei den alten Griechen und Römern an. Sie wurden bei den Theatern und Amphitheatern gebraucht, wie an dem Theater des Bacchus zu Athen, an dem Theater des Marcellus und dem Coloſſeum zu Rom, und an dem Amphitheater zu Verona. Die Römer bedienten ſich ihrer ebenfalls bei den Waſſerleitungen. Jetzt werden ſie auch an Wohngebäuden angebracht und bisweilen bei den öffentlichen Plätzen angewandt, um einen Gang zu erhalten, unter dem man bei ſchlechtem Wetter, geſchützt vor Regen und Wind, gehen kann, bisweilen aber auch in den Höfen der Gebäude rings herum geführt, wo ſie ſich entweder nur vor dem untern Stockwerke befinden, oder zwei, drei Stockwerke hoch über einander angelegt ſind.

Man kann die Pfeiler bei den Bogenſtellungen entweder ganz einfach und maſſiv machen, oder ſie mit Säulen und Pilaſtern verzieren.

Macht man die Pfeiler einfach, ſo ſehen ſie am beſten aus, wenn ſich ihre Breite zu der Breite der Oeffnung des Bogens im Lichten verhält, wie 2 zu 3, die Breite des Bogens aber muſs zu ſeiner Höhe das Verhältniſs, wie 1 zu 2 haben. Der Bogen kann zwar auch etwas höher gemacht werden, niemals aber niedriger, doch darf, wenn er mehr Höhe bekommt, dabei das Verhältniſs der Breite zur Höhe, wie 2 zu 5, nicht überſchritten werden. Die Pfeiler ganz glatt zu laſſen, iſt nicht gut, weil ſie ſonſt ein gar zu einfaches Anſehn erhalten. Es iſt daher beſſer, daſs man ſie mit einem Kämpfer bekröne, und darauf den Bogen aufſetze, dieſen aber mit einer aus etlichen Gliedern beſtehenden Einfaſſung und mit einem Schluſsſteine verziere. Man kann aber auch an den Pfeilern bäuriſches Werk anbringen, und dieſes ohne oder mit einem Kämpfer machen. Müſſen bisweilen die Pfeiler breiter, als nach dem angege-

be-

benen Verhältnisse gemacht werden, so kann man ihnen das Ansehen der zu grofsen Breite dadurch benehmen, dafs man sie mit einem Vorsprunge, mit Feldern, oder Nischen verziert.

Diese einfachen Pfeiler kommen bei Bogenstellungen seltener vor, als die mit Säulen oder Pilastern besetzten. Die Verzierung mit Säulen ist hier nicht passend, weil ganz frei stehende Säulen nicht gut dabei können angebracht werden, die Wandsäulen aber sich mit dem guten Geschmacke nicht wohl vertragen. Die Pilaster werden daher für solche Pfeiler die schönste Zierat abgeben. Die Pfeiler müssen niemals schmähler gemacht werden, als zwei Pilaster-Breiten austragen, so, dafs wenn der Pilaster in der Mitte des Pfeilers steht, der übrige Raum, auf jeder Seite des Pilasters, die Hälfte der Breite des Pfeilers beträgt. Dieser Raum wird der Nebenpfeiler genannt, welcher allezeit mit einem Kämpfer gekrönt sein mufs, worauf die Schenkel des Bogens aufstehen. Es ist hierbei noch zu bemerken, dafs, wenn man sich Dorischer Pilaster bedient, die Pfeiler breiter zu machen sind, als wenn man Jonische oder Korinthische braucht Es mufs auch bei dem Kämpfer, der Bogen-Einfassung und dem Schlufssteine auf die verschiedenen Säulen-Arten Rücksicht genommen werden, damit bei der Dorischen weniger Verzierungen und Glieder, als bei der Jonischen, und bei dieser weniger Zieraten als bei der Korinthischen angebracht werden. Die Oeffnung des Bogens kann hier eben so hoch sein, als bei den einfachen Pfeilern. Die Pilaster werden entweder unmittelbar auf die Erde, oder auf Postamente gesetzt. Jede dieser Arten von Bogenstellung erfordert andere Einrichtungen und Verhältnisse, die man in den Anweisungen zu der Baukunst angeführt und beschrieben findet.

Man könnte zwar auch bei den Bogenstellungen die Pfeiler ganz weglassen, an ihrer Statt aber Säulen gebrauchen, und die Bogen entweder auf die Capitäle der Säulen stellen, oder auf das Gebälke der Säulen, das in der Oeffnung des Bogens durchschnitten sein, und daselbst seine ordentlichen Ausladungen bekommen müfste. Allein dieses ist theils der Festigkeit, theils dem guten Geschmacke zuwider. Und obgleich schon bei den Römern Bogenstellungen auf Säulen gebräuchlich waren, so sind sie demungeachtet nicht nachznahmen. Sie kamen aber bei den Römern zu einer Zeit auf, da die Kunst schon ihrem Verfalle entgegen ging, nämlich zu den Zeiten Diocletians und Constantins des Grofsen.

Die beste Form der Bogen zu den Bogenstellungen ist der halbe Zirkel, denn die elliptischen und gedrückten

Bogen fallen nicht so angenehm in das Auge. Die Rundung des Bogens muss aber ganz gesehen werden, weil sie sonst als ein gedrückter Bogen erscheinen würde. Daher muss sie über den Kämpfer sich zu erheben anfangen.
St.

Bosse.

(*Bildnerei.*)

Bosse, oder Ronde-Bosse nennt man im Gegensatz der auf einem Relief vorgestellten Figuren, die völlige freie Ausführung derselben, Modelle von Statüen in Gips und gebrannter Erde, oder Statüen in Erzt und Stein. Der Zeichner zeichnet darnach, wie er eine Academie zeichnet. Siehe die Artikel Academie und Antike.
G.

Bourdon.

(*Musik.*)

Hummelbass, Grundbass, welcher beständig den nämlichen Ton angiebt, wie es bei solchen Stücken gewöhnlich ist, welche Musetten genannt werden. Man sehe den Artikel Musette. *B.*

Bourrée.

(*Musik und Tanzkunst.*)

Eine Art von Tonstück, welches sich zu dem Tanze gleiches Namens schickt. Den Ursprung desselben leitet man aus der Auvergne her, wo es noch jetzt gebräuchlich ist. Die Bourrée hat einen lebhaften Gang, und wie die meisten Tänze, zwei Theile, und vier Takte, oder zweimal, auch dreimal vier Takte. *B.*

Boutade.

(*Musik.*)

Bedeutete ehemals eine Art von kleinem Ballet, welches man auf den ersten Einfall als ein Impromptu vortrug, oder vorzutragen schien. Man hat diesen Namen auch bisweilen solchen Tonstücken oder musikalischen Gedanken gegeben, welche unter *Cappriccio*,

Phan-

Phantasie verstanden werden. Man sehe diese beiden Artikel. *B.*

Brechung.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Harpeggio.

Brücken.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Die Brücken, deren sich der Gartenkünstler bedient, gehen gewöhnlich nur über kleine Canäle oder Bäche, und sind bloss bestimmt, dem Spatziergänger einen bequemen Uebergang zu gewähren. Leichtigkeit, Bescheidenheit und Eleganz der Bauart werden daher nächst der Festigkeit die ersten Erfordernisse derselben sein. Hohe Bogen würden den Schein grosser angewandter Mühe haben, würden nicht nur ganz zwecklos, sondern auch gewisser Maassen zweckwidrig sein; künstliche Ausarbeitung des Geländers, Schwerfälligkeit der Bauart, würde mit dem freien Spiele der Gegenstände umher, mit den leichten, natürlichen Baum - und Strauchgruppen widerlich contrastieren.

Mannigfaltigkeit in Ansehung ihrer Form, schwankende Linien in Ansehung der Standorte der einzelnen Brücken ist in Gärten, wo keine Scene, kein Baum sich in dem andern wiederhohlen darf, nicht nur eine unnachlassliche Bedingniss, sondern der Gartenkünstler gewinnet noch, was den letztern Punct betrifft, dadurch ein neues Mittel zur Erreichung unendlich mannigfaltiger Ansichten, da er, wenn er mehrere Brücken in einer geraden Linie hinter einander setzte, auf jeder von ihnen dem Betrachter denselben Anblick vorlegen würde.

Uebrigens verbannet der Geschmack steinerne Brücken nicht ganz aus den Gärten; sehr gut wird eine etwas verfallene steinerne Brücke auf den Anblick von alten Ruinen vorbereiten, und eben so schön eine Kettenbrücke von einer Felsspitze zu der andern leiten, wie an manchen Plätzen von sanftem, lieblichem Charakter eine einfache Pfoste mit einer Lehne eine hinlänglich schöne Brücke bilden wird. *G.*

Büste.

(*Bildende Künste.*)

Die Darstellung der obern Theile des menschlichen Körpers, des Kopfes, der Schultern und eines Theiles der Brust, wird, vorzüglich wenn diese Darstellung ein Werk der freien Bildnerei (nicht auf einem Grunde in Relief) ist, Büste genannt, jedoch bedienet man sich dieses Ausdrucks auch von einer solchen gemahlten Darstellung. Man sehe den Artikel Porträt. *G.*

C.

C.

C.

(Musik.)

Bezeichnet zunächst in der Musik einen Ton, und zwar denjenigen, welchen man in dem gegenwärtigen diatonischen Tongeschlecht als den ersten gelten läßt. Was C für eine Bedeutung habe, wenn es als Vorzeichnung gebraucht wird, und dem Worte Schlüssel vorgesetzt wird, findet man unter dem Artikel Schlüssel.

B.

Cabinet.

(Bildende Künste.)

Neben grossen Sählen, in welchen Werke der Kunst oder der Natur aufgestellt sind, befinden sich oft kleinere Gemächer, in welchen die ausgesuchtesten Stücke ausgestellet sind; diese kleinern Gemächer werden Cabinette genennt, daher man diesen Namen auch den Sammlungen selbst giebt.

Ein Cabinetstück ist ein solches, welches seines Werthes wegen, in Sammlungen von Werken der grössesten Meister aufgenommen zu werden verdient. Cabinetstücke der Bildnerei werden oft, ohne Rücksicht auf innern Werth, diejenigen genennt, welche ihrer kleinen Mensur wegen an öffentlichen Orten nicht aufgestellet werden können.

G.

Cadenz.

(Musik.)

Cadenza, *Cadence*, ist derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe, oder zum vollkommenen Schlusse gebracht wird. Man kann diesen Schritt auf eine doppelte Art betrachten. Erstens in Beziehung auf den Gang der einzelnen Stimmen, und zweitens auf den Gang der Harmonie. Im ersten Fall entsteht die melodische Cadenz und der Schritt beim Discant, welcher vom Subsemitonio

in die Tonica geſchieht, heiſst die Discant-Clauſel; der Schritt der übrigen Stimmen, heiſſen Alt- Tenor- und Baſs-Cadenz, und ſie geſchehen auf folgende Art. Der Baſs fällt von der Dominante in den Grundton der Tonica, der Tenor von der Septime der Dominante in die Terz der Tonica; der Alt bleibt auf der Dominante liegen, und wird folglich beim Eintritt der Tonica zur Quinte deſſelben. Im zweiten Fall, oder in Beziehung auf den Gang der Harmonie, ergeben ſich hier viererlei Arten von Cadenzen. Die erſte iſt die vollkommene oder Final-Cadenz. Hier tritt die Harmonie, oder welches einerlei iſt, der Baſs von der mit der Septime bezifferten Dominante in den Accord der Tonica, und gewährt dem Ohre eine vollkommene Ruhe. Setzt man aber bei dieſem Falle zu dem Accord der Tonica eine neue Diſſonanz, und macht folglich das Ohr auf eine zu erwartende neue Tonfolge aufmerkſam, ſo heiſst dieſer Schluſs eine vermiedene Final-Cadenz. Die unvollkommene, halbe, von einigen auch unregelmäſsig genannte Cadenz iſt die, wenn der Baſs von dem Accord der Tonica in den der Dominante ſchreitet. Dieſer Schluſs, obſchon die Dominante auch eine vollkommene Conſonanz iſt, gewähret dem Ohre nicht die Ruhe, wie die Final-Cadenz, thut aber am Ende gewiſſer Singſtücke beſonders in weichen Tonarten, bei unruhigem und angſtvollem Affect, wo Bezeichnung vollkommener Ruhe Fehler wäre, gar keine üble Wirkung. Die unterbrochene Cadenz, *Cadence rompue*, *Cadenza d'Inganno* auch Trugſchluſs, heiſst diejenige, wo der Baſs ſtatt von der Dominante in die Tonica zu fallen, einen halben oder ganzen Ton aufwärts ſteigt. Man darf aber dieſen Schritt des Baſſes nicht als den einzigen betrachten, durch welchen Trugſchlüſſe zu bilden wären, denn die Art des Uebergangs von der Dominante in Intervalle verwandter Tonarten anſtatt in die der Tonica, giebt deren eine beträchtliche Anzahl. Die Mittel-Cadenz iſt diejenige, welche durch den Schritt in den Accord der mit der Tonica verwandten Tonarten oder deren Dominanten bewirkt wird. Sie hat zwar die nämliche Bezifferung, kann auch ähnliche und gleiche Schritte haben, wie die vollkommene, und unvollkommene Cadenz, leiſtet aber dem Ohre in Beziehung auf Ruhe weniger Genüge, ſie trennt Einſchnitte, und ſchlieſst Perioden. Noch eine Art von Cadenz iſt da, wo der Baſs entweder auf der Tonica oder der Dominante ruht und anhält, indeſſen in den obern Stimmen mancherlei harmoniſche Gänge ausgeführt werden, und dieſe heiſst Orgelpunct, *point d'orgue*, Man ſehe dieſen Artikel.

Ein

Ein Mehreres über diejenigen Cadenzen, welche im Allgemeinen bekannter sind, als alle die eben angeführten, welche vor dem Schlusse von Arien, Concerten u. s. w. vorkommen, bei deren Eintritt der Bass auf die Dominante mit dem Quart-Sexten-Accord schreitet, und die man gewöhnlich auch figurierte Cadenzen nennt, findet man unter dem Artikel Fermate. *B.*

Caesur.

(*Musik.*)

Siehe den Artikel Einschnitt.

Calandrone.

(*Musik.*)

Ein Blas-Instrument, welches in Italien unter den Landleuten üblich ist. Es hat Löcher wie die Flöte, und zwei Klappen an der Mündung, welche nach erfolgtem Drucke den Ton durch zwei gerade einander gegenüber stehende Oeffnungen hindurch lassen. *B.*

Callissoncini.

(*Musik.*)

Eine Art Mandoline, deren Griffbret vier bis fünf Fuss lang ist, und deren man sich im Königreich Neapel und in der Levante häufig bedient. Siehe den Artikel Mandoline. *B.*

Camayeu.

(*Zeichenkunst.*)

Die Darstellung eines Gegenstandes mit einer einzigen Farbe, wobei bloss Licht und Schatten beobachtet und in ihren gehörigen Verschiessungen und Abstufungen nachgeahmet sind, wird im eigentlichsten Sinne Camayeu genennt. Man giebt aber auch Darstellungen von zwei oder drei Farben, wobei keine genauere Nachbildung der Farben der Natur gedenkbar ist, diesen Namen, und könnte vielleicht auch jedes schlecht colorierte, und wie aus einem Topfe angestrichene Gemählde von Menschenfiguren so nennen. *G.*

Canarie.

(*Musik.*)

Eine Art von Tonstück, welches auf den canarischen Inseln seinen Ursprung soll erhalten haben, und eigentlich eine Art von *Gique* ist, nur dass sie eine noch lebhaftere Bewegung als die gewöhnliche *Gique* hat. Daher sie auch bisweilen durch $\frac{1}{16}$ angezeigt wird. Gewöhnlich steht sie im Dreiachtel - oder Sechsachteltakt. *B.*

Cannelüren.

(*Baukunst.*)

Scanalature. Nach einem viertel - drittel - oder halben Cirkelstück senkrecht gezogene Rinnen, deren der Säulenschaft gewöhnlich sechszehn bis vier und zwanzig hat. Bei Dorischen Säulen, an welchen man sie schon im hohen Alterthum anbrachte, stehen sie ganz nahe an einander; bei Jonischen und Korinthischen aber ist allemal zwischen zwei Rinnen ein verhältnissmässig breiter glatter Streifen. Die Cannelüren geben den Säulen ein gefälligeres und schlankeres Ansehen. *G.*

Canon.

(*Musik.*)

Ist eine auf einander folgende, und regelmässig abgemessene Wiederholung des nämlichen Satzes von zwei oder mehrern Stimmen. Die Mannigfaltigkeit aller möglichen Canons ist zu gross, um selbige nach ihren charakteristischen Kennzeichen auch in der gedrängtesten Kürze hier einzeln zu erörtern, so wie vollständige Uebersicht und Kenntniss der Regeln zu Verfertigung der mancherlei Canons verschiedene Lehrbücher gewähren. Was also hier in Betracht kommen kann, und was die Schranken dieses Werks zulassen, sind allgemeine und wesentliche Rücksichten beim Canon, und hieher gehören erstens, die Intervalle in welchen die Nachahmung oder Wiederholung des nämlichen Satzes geschieht; zweitens die Anzahl der Stimmen, die dieses thun; drittens die Art der Bewegung, in der es geschieht. In diesen drei Puncten verfährt der Tonsetzer nach Willkühr, und nach den nähern Unterscheidungszeichen erhält der Canon seine Benennung. So sagt man daher: ein Canon in

in der Quinte, in der Quarte, ein Canon zu zwei oder drei Stimmen, ein Canon *per augmentationem et diminutionem*. Es giebt aber auch Canons, die nicht an ein beſtimmtes Intervall, nicht an einerlei Bewegung gebunden ſind, bei denen man den Geſang vom Schluſſe und vom Anfang, *per augmentationem* und *per diminutionem* u. ſ. w. wiederholen kann. Ein ſolcher Canon erhält den für ihn ſo paſſenden Griechiſchen Beinamen *polymorphus*. Das Merkmal, wenn die zweite oder dritte Stimme bei einem Canon eintreten ſoll, iſt das Zeichen eines Paragraphs über dem Syſtem auf der Stelle, wo das geſchehen ſoll. Man läſst ſelbiges aber auch zuweilen weg, damit ſich der Witz irgend eines Tonkünſtlers an der Auflöſung üben könne; in dieſem Falle könnte man einen ſolchen Canon als ein muſikaliſches Räthſel betrachten. Zu Verfertigung eines guten Canons, wenn er durchaus Reinheit der Harmonie behaupten ſoll, ſind die Regeln des doppelten Contrapuncts unumgänglich nothwendig. Canon hieſs bei den Griechen eine Regel oder Methode, die Verhältniſſe der Tonarten zu beſtimmen. Man gab auch den Namen Canon demjenigen Inſtrumente, vermittelſt deſſen man dieſe Verhältniſſe fand, und welches auch *Monochord* genennet wurde. S. den Artikel Monochord. *B.*

Canonik.

(*Muſik.*)

So heiſst der wiſſenſchaftliche Theil in der Muſik, welcher die Berechnung der Tonweiten zum Gegenſtand hat, um den Intervallen Reinheit und richtige Verhältniſſe gegen einander zu geben.

Die Alten bedienten ſich hierzu eines Inſtrumentes mit einer auch mehrern Saiten und beweglichen Stegen, welches ſie *Canon*, *Helicon* auch *Chordotonon* nannten, und welches folglich mit demjenigen, von welchem wir noch gegenwärtig zu ähnlichem Zwecke Gebrauch machen, gleiche Beſchaffenheit hatte. Man ſehe den Artikel Monochord. *B.*

Cantabile.

(*Muſik.*)

Bedeutet ſingbar, bequem zum Singen. Es wird Cantabile auch als Grad der Bewegung auf ſolche Inſtru-

ſtrumental-Stücke angewandt, deren Ausführung auch wohl der Singſtimme hätte übertragen werden können.

B.

C a n t a t e.

(Dichtkunſt.)

Die C a n t a t e, bloſs als Werk der Dichtkunſt betrachtet, hat keinen eigenthümlichen Charakter, und kann nicht als eine beſondere Gattung angeſehen werden. Sie iſt jederzeit ein lyriſches Gedicht; ihr Auszeichnendes liegt in ihrer Zweckmäſsigkeit für muſikaliſche Darſtellung der in ihr enthaltenen Leidenſchaften und Gefühle. Die C a n t a t e muſs ein harmoniſches Ganzes dichteriſch ausgedrückter Vorſtellungen ſein, welche zu Hervorbringung einer m u ſ i k a l i ſ c h d a r ſ t e l l b a r e n H a u p t - L e i d e n ſ c h a f t oder H a u p t - G e f ü h l s durch eine Mannigfaltigkeit von Arten und Graden m u ſ i k a l i ſ c h a u s d r ü c k b a r e r Rührung zuſammen ſtimmen. Dieſes Ganze von Vorſtellungen kann bald den Charakter der Hymne und Ode, bald den der Elegie, bald den des Liedes, bald einen aus ihnen zuſammengeſetzten Charakter beſitzen, in welchem jedoch Eine Stimmung die herrſchende ſein muſs. In der Ausführung ſeiner Vorſtellungen muſs der Dichter ſeine Einbildungskraft durchgängig auf den Tonkünſtler beziehen, und jeden Theil ſo anlegen, ordnen und einkleiden, daſs dieſer in ihm genugſamen Stoff zu natürlichen und rührenden Wirkungen ſeiner Kunſt finde. Der Dichter muſs ſich bei Abfaſſung eines ſolchen Werkes nicht vornehmen, den Tonkünſtler zu beherrſchen, und gewaltſam einzuſchränken; h i e r muſs er ihm dienen, und von den Reichthümern und der ganzen Kraft ſeines Genies nur einen ſolchen Gebrauch machen, daſs der Tonkünſtler dadurch die volle Freiheit behalte, ſich der Ausführung und Ausbildung ſeiner Rührungen bald mit einer weiſen Sparſamkeit, bald mit einer aus der Fülle des Herzens ſich hervordringenden Ueppigkeit zu überlaſſen. Dieſer Geſichtspunct allein muſs den Dichter einer C a n t a t e in der Entwerfung ſeines Planes leiten, dieſer Geſichtspunct ihn leiten in der Abtheilung einzelner Partieen, in der Bildung der Uebergänge und der Verknüpfung aller Theile zu einem Ganzen. Ja ſelbſt der Styl, deſſen ſich der Cantatendichter bedient, muſs durchgängig auf muſikaliſche Ausdrückbarkeit und Wirkung berechnet ſein. Die Sprache der bloſs verſificierten Proſe iſt eben ſo gewiſs unpaſſend für die C a n t a t e, als der gedrängte, energiſche, bildervol-

le

le und kühne Styl der höhern lyrifchen Dichtkunft. Der Styl der Cantate fcheint zwifchen beiden Extremen in der Mitte zu liegen. Einfachheit, Leichtigkeit, fanftere Farbengebung, und eine gewiffe (jedoch nicht bis zur Fadheit getriebene) Entwickelung (ich meine das Entgegengefetzte der Gedrängtheit) müffen ihn vorzüglich auszeichnen.

Recitativ und Arie find der Cantate der Natur der Sache nach, wefentlich, fo dafs wenigftens ein Recitativ und eine Arie in jeder auch noch fo kleinen Cantate nothwendig vorkommen mufs. Allein es können auch nach dem Verhältniffe und der Art, in welchem der Dichter die Gegenftände ausführt, Cavaten, Ariofos, Arietten, mehrere oder wenigere, vorkommen. Auch Chöre können bei gewiffen Süjets zweckmäfsig Statt finden.

Man kann die Cantaten theilen: 1) in folche, welche Leidenfchaften und Gefühle durch Gedanken und Wahrheiten erregen, an welchen jeder Menfch, blofs als folcher, Theil nehmen kann, ohne fich erft etwa in eine andere Perfon hinein zu denken, oder eine Dichtung vorauszufetzen; man könnte diefe betrachtende Cantaten nennen; 2) folche, wo der Dichter in feiner eigenen Perfon individuelle Leidenfchaft und Gefühl ausdrückt; (z. B. die Flucht der Lalage, von Kleift;) 3) hiftorifche, wo der Dichter hiftorifche Perfonen fprechen läfst; hiftorifche Cantaten; 4) folche, wo er Perfonen wirklich handelnd einführt, dramatifche Cantaten; allegorifchdramatifche Cantaten, wenn die handelnd eingeführten Perfonen, allegorifche find.

Die hiftorifchen Cantaten erfordern eine befondere Freiheit der Behandlung, wenn über der Erzählung nicht der für die Cantate fchlechterdings nothwendige Charakter des Lyrifchen verlohren gehen, oder wenigftens dadurch verlieren foll. Es verfteht fich von felbft, dafs die höchfte Vergegenwärtigung die Erzählung durchaus befeelen mufs.

Die dramatifche, befonders die allegorifchdramatifche Cantate wird immer etwas unnatürliches enthalten, wenn fie blofs mufikalifch vorgetragen wird. Allein mit wirklichem Spiele dargeftellt, begreife ich nicht, warum fie nicht eine Wirkung hervor bringen könne, die fich der grofsen Wirkung der Oper nähere.

Wer eine ausführlichere Belehrung über die Erforderniffe einer Cantate, als Dichterwerks, in Beziehung auf mufikalifche Setzung wünfcht, findet fie in Praufs: von der mufikalifchen Poefie. Unter den Deutfchen ha-

haben meisterhafte Cantaten geliefert, Ramler, Gerstenberg, Niemeyer, Jacobi, Bürde u. a.

Siehe auch die Artikel Chor, Dichtkunst, Oratorium und Recitativ. *H.*

Cantate.

(Musik.)

Eine Gattung kurzen und lyrischen Gedichts, welches mit Begleitung abgesungen wird, aus mehrern abwechselnden Sätzen, als Arien, Recitativen u. d. gl. besteht, und nach seinem Inhalt sowohl für Kammer- als Kirchen-Musik eingerichtet werden kann. Im letzten Falle heisst die Cantate ein *Oratorium* oder auch eine geistliche Cantate, und muss alsdann in Rücksicht der Begleitung und des Charakters der vorkommenden Tonstücke der Würde des Gegenstandes angemessen sein. Aber sowohl in diesem als in jenem Fall, in welchem sie mehr umfasst, ist sie sehr vom eigentlichen Drama zu unterscheiden; denn die Cantate ist keine Handlung, sondern eine Darstellung der Empfindungen, welche die Betrachtung grosser und wichtiger Auftritte in der Natur und im menschlichen Leben in uns rege machten. Da die Erzählung der Veranlassung dieser Empfindungen ebenfalls in der Cantate Statt findet, so ist es für den Tonsetzer eine wichtige Beherzigung, in was für eine Form er diese und jene einkleide, ob in die Form des Recitativs oder der Arie u. s. w. Es können dem Charakter der Cantate unbeschadet, mehrere Personen eingeflochten werden, woferne nur Ergiessung der Empfindung ihr gemeinschaftliches Ziel ist. Das Wort und die Sache sind übrigens Italiänischen Ursprungs, und wahrscheinlich entwickelte sich die Cantate aus dem, was die Italiäner Madrigal nannten. S. den Artikel Madrigal. *B.*

Cantatille.

(Musik.)

Ist eine sehr kurze Cantate, deren Inhalt in zwei bis drei Arien, gewöhnlich nach Art der Rondeau's, oder ähnlicher Stücke mit Instrumental-Begleitung vorgetragen wird. Eine Cantatille ist eigentlich weder einer vollkommenen Entwickelung, noch eines vollendeten Gemähldes dieser oder jener Leidenschaft fähig, und folglich auch nicht das Ziel grosser Künstler. *B.*

Canto fermo.

(Musik.)

Heiſst in allgemeinerer Bedeutung bei den Italiänern Kirchengeſang, in einer engern hingegen verſteht man unter Canto fermo denjenigen Geſang, zu welchem eine Begleitung von einer oder mehrern Stimmen in Contrapunct geſetzt iſt, welche Stimmen unter ſich mancherlei harmoniſche Gänge bilden, ſo daſs dieſe jedoch eine genaue und richtige Beziehung auf die Melodie des Canto fermo haben. Dieſe harmoniſchen Gänge können beſtehen, ſowohl in einer ganz einfachen bloſs figurierten Tonfolge, als auch in kunſtreichern Anlagen; z. B. in Canons, Fugen, Doppelfugen, nachdem der Componiſt Kunſt und Scharfſinn beſitzt, und die Melodie des Canto fermo dieſe oder jene Einrichtung zuläſst, ſo wie es auch von der willkührlichen Wendung abhängt, die der Componiſt der Harmonie der Stimmen im Contrapunct giebt, wenn, oder in welcher Stimme der Canto fermo eintritt. Da die angegebene Behandlung des Canto fermo in ihrer Ausführung für kein Inſtrument beſſer paſst, als für die Orgel, ſo wählte man meiſt zu ſelbiger die Melodie eines Chorals, die daher in jener Manier vorgetragen, ſehr füglich als Vorſpiel und Einleitung in der Kirche ihren Platz behaupten kann. *B.*

Capitäl.

(Baukunſt.)

Knauf. So wird der oberſte Theil einer Säule oder eines Pfeilers genennt, der ihnen zur Verzierung, vorzüglich aber zur Bedeckung dient. Einige leiten den Urſprung des Capitäls von den Baumſtämmen her, die man im Anfange zu Säulen ſoll genommen haben, weil dieſe Stämme oben, wo die Aeſte abgeſchnitten werden, dicker und knotiger ſind, als an dem übrigen Stamme. Andere glauben, daſs das Capitäl aus Stücken Holz entſtand, die man über die hölzernen Pfähle oder Säulen legte, und das obere immer breiter als das untere machte, damit es als ein Kopf, die Laſt des horizontal darauf ruhenden Balkens deſto beſſer tragen möchte. Allein, da wir bei verſchiedenen alten Völkern, beſonders bei den Aegyptiern, Säulen mit Capitälen finden, die aus Stein gearbeitet ſind, weil in dieſem Lande, wegen Mangel des Bauholzes, alles mit Steinen gebaut werden muſste, ſo iſt

die Entſtehung der Capitäle wohl nicht aus der Holz-Baukunſt herzuleiten, ſondern einer andern Urſache zuzuſchreiben. Dieſe iſt unſtreitig das Gefühl, die Säule zu einem Ganzen zu machen, und ihr einen Kopf, oder eine Bedeckung zu geben, ohne welche ſie unvollendet zu ſein ſcheinen, und ein ſchlechtes Anſehen erhalten würde. Dieſes finden wir an den Chineſiſchen Säulen, welche, da ſie kein Capitäl haben, ungeachtet ihres guten Verhältniſſes der Höhe zur Breite, dennoch einen nicht ganz angenehmen Eindruck verurſachen.

Wir finden, daſs ſchon die älteſten Völker der Erde, von denen ſich bis auf unſere Zeit Denkmähler erhalten haben, die Indier, Perſer, Aegyptier, die Nothwendigkeit fühlten, den Säulen Capitäle zu geben. Von den alten Indiern und Perſern ſind nur einige Capitäle übrig geblieben, deren Geſtalt wir aus den Reiſebeſchreibungen des Niebuhr, Le Brün und Chardin kennen lernen. Bei den Aegyptiern aber treffen wir eine ſo groſse Anzahl von Capitälen an, daſs wir die Geſchichte dieſes Theils der Säulen, von ſeinem erſten Urſprung an, bis zu der gröſsten Ausbildung, die er bei dieſer Nation erhalten konnte, genau verfolgen können.

Die allerälteſten ägytiſchen Säulen hatten gar kein Capitäl, ſondern wurden mit einer viereckigten Platte bedeckt, die einen bis drei Fuſs in der Dicke hatte. Der erſte Knauf, mit welchem man die Säulen zierte, war eine einfache Ausbäuchung, die ſich unter der viereckigen Platte anfing, und etliche Fuſs herunter ging, ſo daſs dieſer Knauf der Geſtalt eines Faſſes ähnlich war. Dieſe Capitäle wurden im Anfange ganz glatt gemacht, und bisweilen mit Hieroglyphen beſetzt, hernach aber fing man an, ihnen mancherlei Verzierungen zu geben. Eine ſpätere Erfindung ſcheint eine andere und zierlichere Geſtalt der Capitäle zu ſein, da man ſie nach der Art eines auf die Säule geſetzten Gefäſses, oder einer umgekehrten Glocke formte. Auch dieſe wurden erſt glatt gemacht. Ihre nachmaligen Verzierungen beſtanden in Laubwerk und verſchiedenen Pflanzen, die bald flach, bald mehr erhoben herausgearbeitet wurden. Dieſe und noch mehrere Capitäle, welche die Aegyptier hatten, die aber hier anzuführen, zu weitläuftig ausfallen würde, haben theils Norden, theils Pocock in ihren Reiſebeſchreibungen abgebildet. Die Anzahl und Mannigfaltigkeit dieſer Zierde der Säulen war in Aegypten ſo groſs, daſs es das Anſehen erhält, als ob jeder Künſtler, bei der Angabe eines Gebäudes, ein eigenes und neues Capitäl zu den Säulen, welche er bei dieſem Gebäude anbringen wollte, erfand, oder wenigſtens

ein

ein ſolches, aus einigen ſchon vorhandenen Capitälen zuſammen ſetzte. Pocock erwähnt unter den Aegyptiſchen Säulen einige, deren Capitäle mit dem Doriſchen und Korinthiſchen Knaufe Aehnlichkeit haben ſollen, und glaubt ſogar, hier den Urſprung der Korinthiſchen Säulen zu entdecken. Allein man darf dieſe Säulen nur genau betrachten, und mit den Griechiſchen vergleichen, ſo wird man finden, daſs eine ſolche Aehnlichkeit ſehr entfernt iſt, und bloſs in der Einbildung beſteht, ſo wie es auch wider alle Wahrſcheinlichkeit ſtreitet, daſs die Griechen ihre Säulenarten von den Aegyptiern ſollten entlehnt haben.

Wir kommen nun zu denjenigen Capitälen, die uns am meiſten intereſſieren, und die, theils wegen ihrer ſchönen Formen, theils weil ſie noch jetzt im Gebrauch ſind, unſere Aufmerkſamkeit vorzüglich verdienen. Daſs dieſes die Capitäle ſind, welche die Griechen erfanden, wird man leicht errathen können.

Das älteſte Griechiſche Capitäl iſt unſtreitig dasjenige, welches wir das Toscaniſche nennen, und deſſen Erfindung, dieſer Benennung wegen, gemeiniglich den Etruskern zugeſchrieben wird. Allein da dieſes Volk, unter andern Künſten, auch die Baukunſt von den Griechen lernte, welche ſchon in den früheſten Zeiten Colonieen nach Hetrurien ſchickten, ſo wird es ſehr wahrſcheinlich, daſs das Toscaniſche Capitäl kein anderes iſt, als das alte noch unausgebildete Doriſche, welche Muthmaſsung durch die Aehnlichkeit dieſer beiden Capitäle noch beſtärkt wird.

Die Einrichtung dieſes Capitäls lernen wir aus dem Vitruv (lib. IV. c. 7.) kennen. Es erhält, Figur 1, die Hälfte des untern Durchmeſſers der Säule zu ſeiner Höhe, *a b*. Dieſe Höhe wird in drei Theile getheilt. Der oberſte Theil, *b c*, wird zu dem Abacus genommen, der, nach Vitruv's Worten zu urtheilen, nicht viereckig, wie bei dem Doriſchen Capitäl, ſondern zirkelrund gemacht wurde. Der Abacus muſs ſo weit vorſpringen als der Säulenſchaft unten ſtark iſt. Von den beiden übrigen Theilen iſt der mittelſte, *c d*, zu dem Echinus, und der unterſte, *d a*, zu dem Halſe nebſt dem Ablaufe beſtimmt. Galiani, in ſeiner Italiäniſchen Ueberſetzung des Vitruv, verlangt, daſs unter dem Halſe nothwendig noch ein Ring angebracht ſein müſſe, der den Hals von dem Säulenſchafte abſondere, und er beruft ſich deſswegen auf eine Lesart Philanders, welche dieſer Gelehrte aber aus eigener Autorität annimmt. Da nun dieſer Ring weder nöthig noch ſchön, überdieſes auch der Vorſchrift Vitruv's zuwider iſt, ſo habe ich ihn weggelaſſen. Wie die neueren Baukünſtler das Toſcaniſche Capitäl gewöhnlich bilden, zeigt

die Figur 2. Vorzüglich weichen ſie von den Alten darin ab, daſs ſie den Abacus viereckig machen, und den Säulenſchaft von dem Halſe durch einen Ring abſondern, auch den Abacus noch mit einem Riemchen bedecken, obgleich dieſes letztere nicht immer geſchieht.

Die Griechen, welche die Baukunſt ausbildeten, und allen Theilen eines Gebäudes ſchöne Formen gaben, ſetzten auch eigene Formen und Verhältniſſe der Capitäle feſt. Dieſen einmal entdeckten ſchönen Formen blieben ſie treu, behielten ſie im Ganzen genommen bei, und ſuchten ſie nur in einzelnen Dingen noch zu verbeſſern und zu verfeinern. Daher in ſo verſchiedenen Griechiſchen Beſitzungen einerlei Säulenarten, worunter beſonders die Doriſche die allgemeinſte war; daher aber auch die nicht ganz genaue Aehnlichkeit aller Capitäle einer Art, und die kleinen Abweichungen bei den Capitälen aus den neuern Zeiten von den ältern. Die Griechen gaben jeder Art von Säulen einen eigenen Knauf. Sie hatten aber drei Säulenarten, die Doriſche, die Joniſche, die Korinthiſche, deren vorzüglichſtes Unterſcheidungszeichen der Knauf war.

Das Capitäl der Doriſchen Säule iſt, ſo wie die übrigen Theile der Säule, ſehr einfach, und zeichnet ſich vor den andern durch eine edle Würde aus. In den älteſten Zeiten bekam der Knauf noch keinen ganzen Model zur Höhe, und ſelbſt zu den ſchönſten Zeiten der Kunſt, unter dem Perikles, wurde er zu Athen nicht höher gemacht. Dieſer Knauf, Figur 3, beſteht aus einem Abacus und einem Echinus, der gemeiniglich unter ſich drei bis fünf Riemchen hat, und eben ſo viel kleine glatte Streifen, die zwiſchen den Riemchen liegen, und durch einen Ablauf mit ihnen verbunden ſind. Der Abacus *a*, der ungefähr zwei Fünftheile der Höhe des Knaufs zu ſeiner Höhe hat, iſt eine viereckige Platte, und ſpringt ſo weit vor, daſs er allezeit breiter iſt, als der untere Durchmeſſer der Säule. Durch dieſen weiten Vorſprung des ganzen Capitäls über den Säulenſchaft, erhält die Säule ein groſses und ehrwürdiges Anſehen. Der Echinus, *b*, iſt etwas niedriger als der Abacus, und ungefähr ein Drittel der Höhe des Capitäls hoch. Er hat ein länglich rundes Profil, das bei einigen Capitälen mehr, bei andern weniger gegerundet iſt, allemal aber ein ſehr edles Anſehen hat. Die Riemchen, *c*, unter dem Echinus, ſind ſo geordnet, daſs die obern über die untern vorſpringen. Der Hals, *d*, iſt mit dem letzten Riemchen durch einen Ablauf verbunden, und wird von dem Säulenſchafte durch einen ſtark eingezogenen glatten Streif getrennt. Bei den Säulen zu Thorikus und des Apollotempels zu Delos hat der Hals

Can-

LB
Coburg

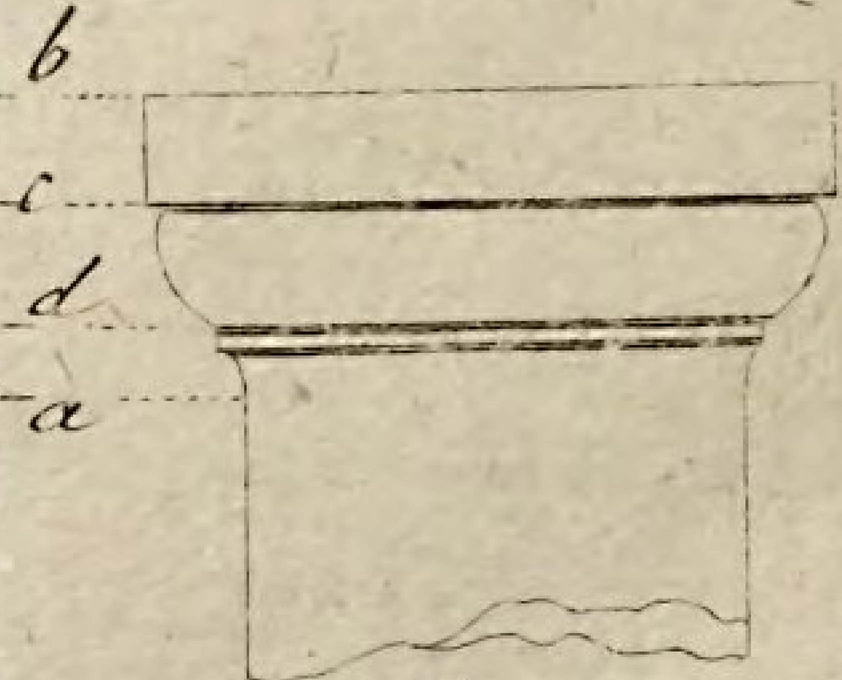


Fig: 1.

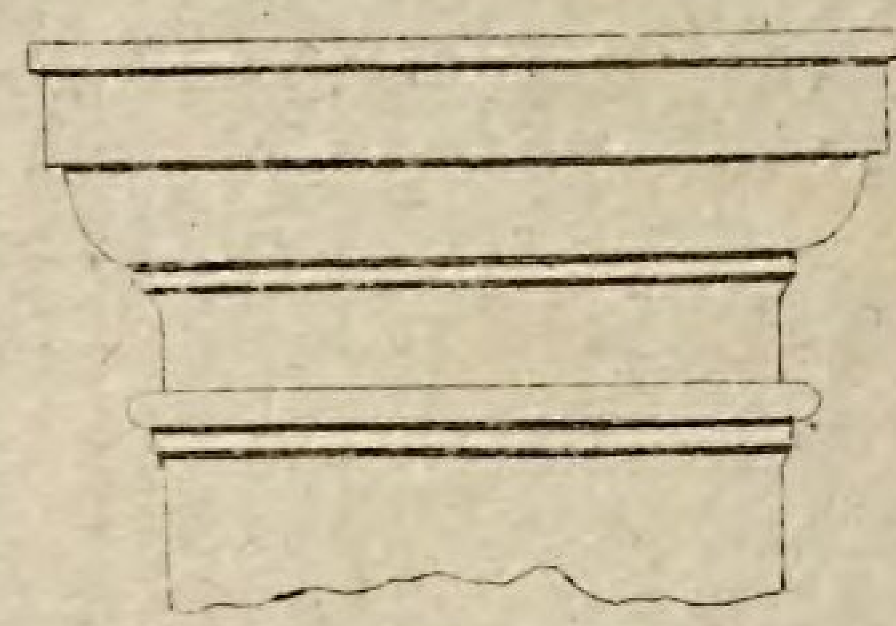


Fig: 2.

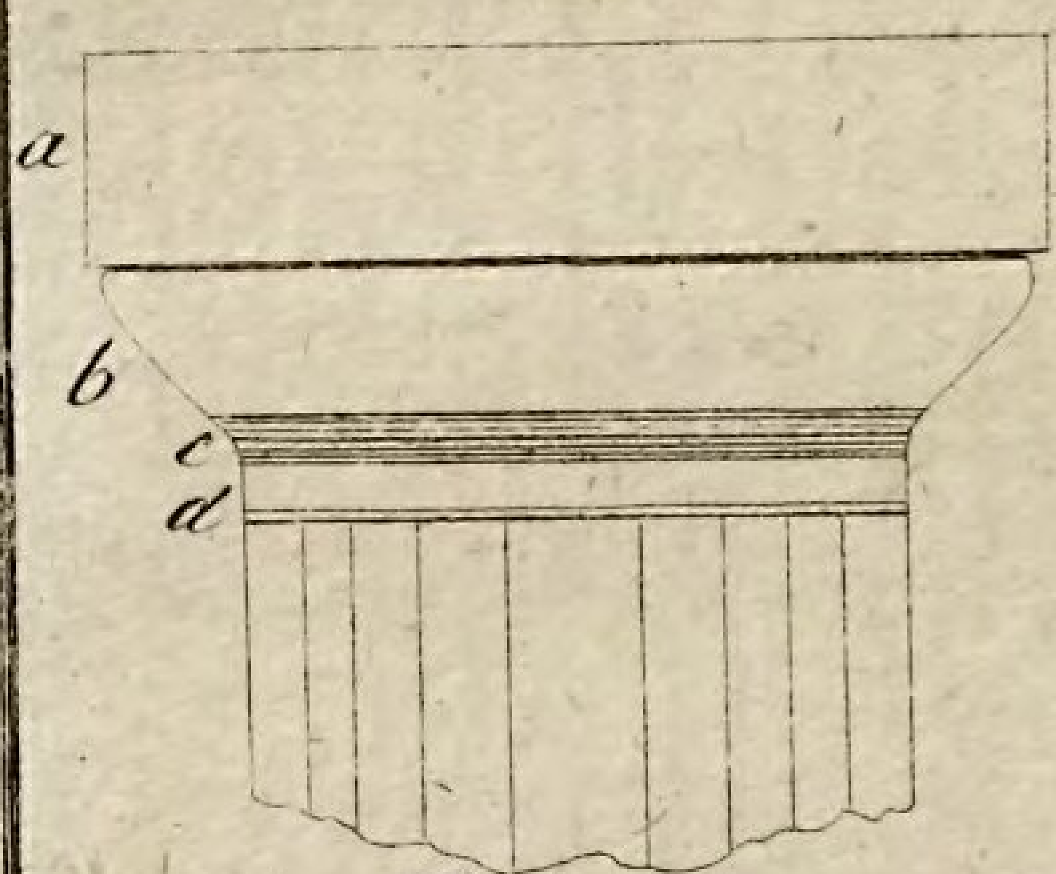


Fig: 3.

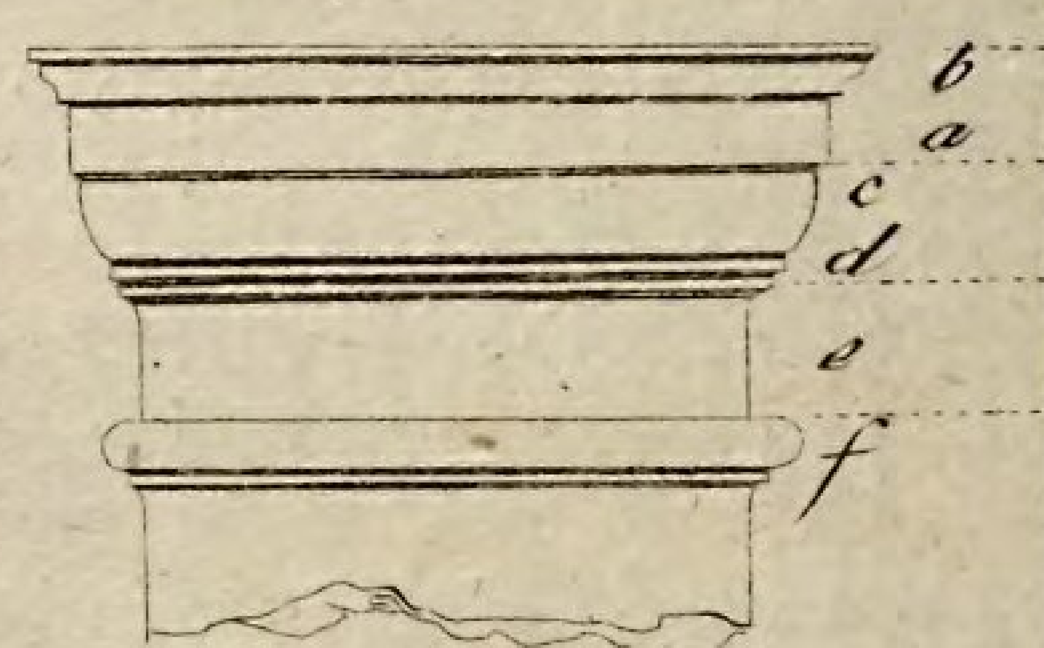


Fig: 4.



Fig: 5.

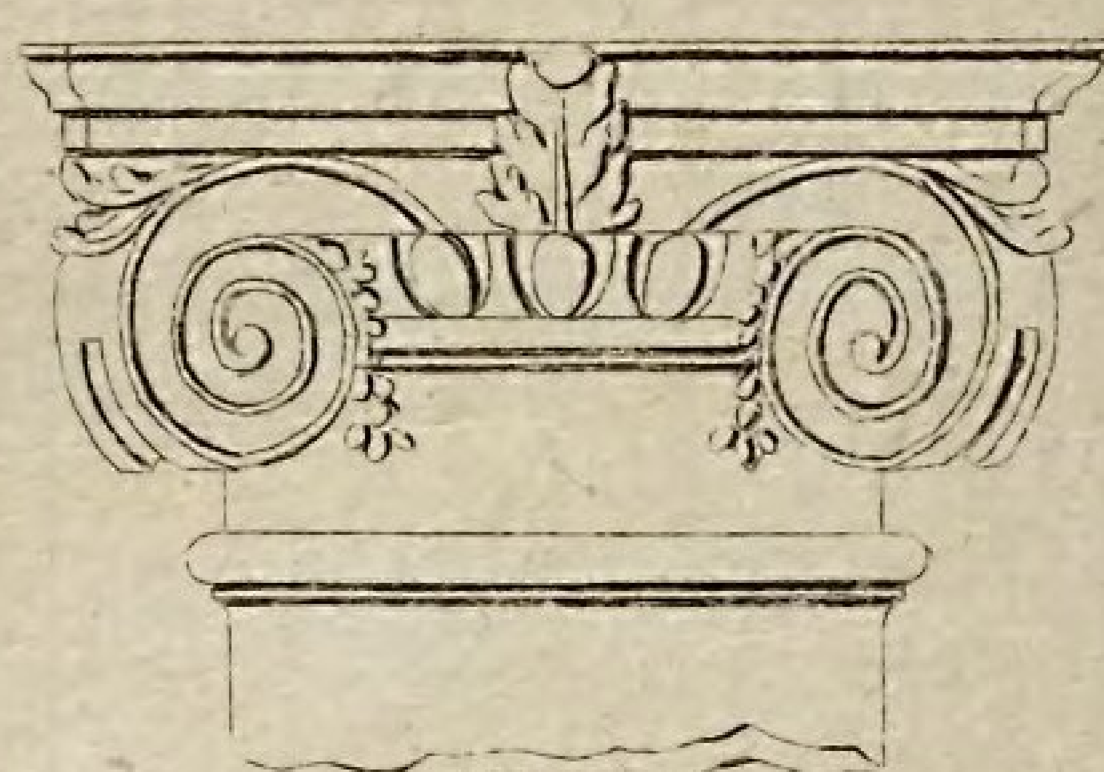


Fig: 6.

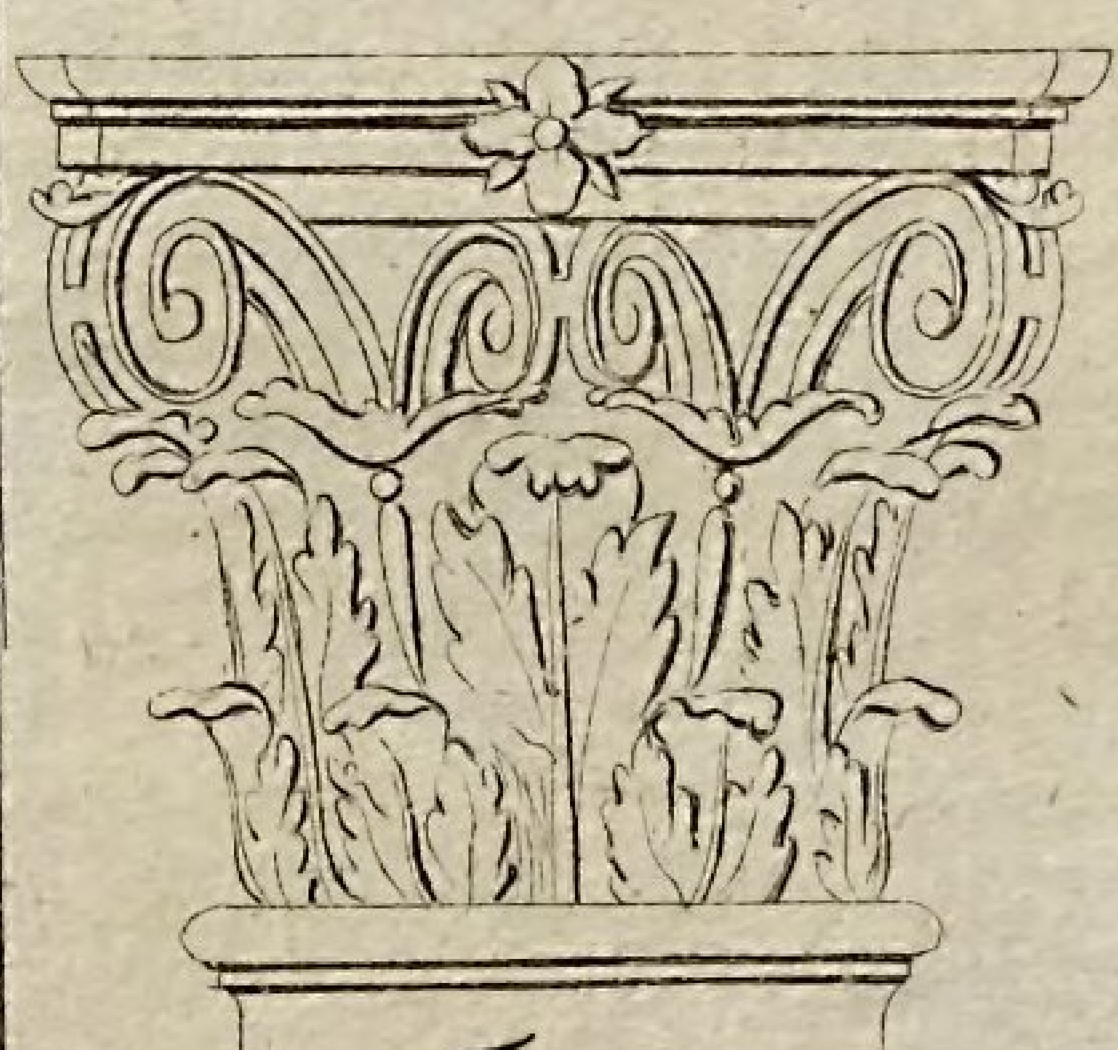


Fig: 7.



Fig: 8.

St.

Cannelierungen, die das Capitäl von dem Schafte abfondern. Der Hals bei den Säulen des Tempels zu Segeftus in Sicilien, befteht aus einem glatten Streife, der etwas mehr eingezogen ift, als der obere Theil des Schaftes.

In den nachfolgenden fpätern Zeiten wurden mit dem Dorifchen Knaufe verfchiedene Veränderungen vorgenommen. Er bekam, nach Vitruv's Vorfchrift, (lib. IV. c. 3.) mehr Höhe, nämlich einen ganzen Model. Figur 4. Diefe Höhe wurde in drei Theile getheilt. Der Abacus, *a*, bekam zwar immer noch einen weiten Vorfprung, und wurde zwei Model und den fechsten Theil des Models breit gemacht, allein er erhielt weniger Höhe, nur ein Drittheil der Höhe des Capitäls, und war nicht mehr die fchöne einfache viereckige Platte, fondern wurde oben mit einer Kehlleifte, *b*, verziert. Der Echinus, *c*, wurde ebenfalls niedriger gemacht, denn man gab ihm, die Ringe oder Riemchen, *d*, die er unter fich hat, mit eingefchloffen, das zweite Drittheil des Capitäls zur Höhe, und er verlohr überdiefs fein edles Profil, wofür er wie ein Viertelsftab gebildet wurde. Das letzte Drittel des Capitäls wurde zu dem Halfe, *e*, genommen. Die neuern Baukünftler find bei dem Dorifchen Capitäl ganz den Vorfchriften Vitruv's gefolgt, nur dafs fie den Hals der Säule von dem Säulenfchafte durch einen Ring, *f*, trennen, von dem Vitruv nichts fagt. Vergleichen wir nun das alte Dorifche Capitäl mit dem, wie wir es bei dem Vitruv finden, fo ift es augenfcheinlich, dafs es durch die Veränderungen, die es erhielt, viel von feiner Schöheit, dafs es ganz fein grofses, feierliches Anfehen verlohr. Es ift daher den Künftlern unferer Zeit vorbehalten, ihm diefes Anfehen wieder zu geben, wenn fie hierbei von den durch Vitruv angegebenen Verhältniffen abgehen, und die fchönern Verhältniffe der Griechen nachahmen und wieder einführen.

Das Jonifche Capitäl unterfcheidet fich von dem Dorifchen vorzüglich durch die grofsen Voluten, von denen auf jeder Seite eine herab hängt. Diefe Voluten oder Schnecken ftehen fo, dafs man an der vordern und hintern Anficht des Knaufes die Wendungen und den Gang der Schneckenlinie bemerkt, die fich in einem Puncte endet, welcher das Auge der Schnecke heifst, auf den Seiten des Knaufes aber die Rollen, oder zufammen gerollten Voluten fieht. Hierdurch erhielt diefes Capitäl ein doppeltes Anfehen; ein anderes von vorn, ein anderes von den Seiten. Bei den Säulen hingegen, die an den Ecken der Tempel ftanden, wurde die Eckfchnecke fo herum gedreht, dafs man, fowohl von vorn als auch an der einen Seite,

den Gang der Schneckenlinie sah, um diesem Capitäl auch an der Seite des Tempels die vordere Ansicht zu geben, und es daselbst den übrigen Capitälen, welche ebenfalls die vordere Ansicht hatten, gleich zu machen. Schon die Jonische Säule an dem kleinen Tempel am Ilissus bei Athen, das älteste Jonische Gebäude, das bis auf unsere Zeiten gekommen ist, hat ein solches Eckcapitäl. Erst spät unter den Römern, gegen oder unter der Regierung Constantins des Grossen, fingen die Künstler an, alle Voluten heraus zu drehen, und dadurch dem Jonischen Capitäl von allen vier Seiten ein gleiches Ansehen zu geben. Sie bildeten auf diese Art das Jonische Capitäl, das noch jetzt gebräuchlich ist, und dessen Erfindung irrig dem Michael Angelo zugeschrieben wird. Wir finden dieses neue Jonische Capitäl an dem Tempel der Concordia, der unter Constantin dem Grossen gebaut wurde.

Die Höhe des Jonischen Knaufes betrug mit den Voluten, bei den Griechen, bisweilen ungefähr zwei Drittheile der untern Säulenstärke, bisweilen etwas weniges über die Hälfte des untern Durchmessers der Säule. Vitruv (lib. III. c. 3.) bestimmt die Höhe dieses Capitäls so, dass es mit den Voluten der Hälfte der untern Säulenstärke gleich sein soll. Diese Höhe theilt er in neun und einen halben Theil, wovon er einen und einen halben der Stärke des Abacus, die übrigen acht Theile aber der Höhe der Voluten giebt. An einem andern Orte nimmt Vitruv (lib. IV. c. 1.) zur Höhe des Jonischen Knaufes zwar nur den dritten Theil der untern Säulenstärke an, er spricht aber hier nur von der Höhe des innern Theils des Capitäls, ohne die Voluten. In der folgenden Zeit bekam dieser Knauf dadurch noch mehr Höhe, dass der Hals von dem Säulenschafte durch einen Ring getrennt wurde, wie man dieses an dem Tempel des Erechtheus und der Minerva Polias zu Athen sieht.

Die Verzierungen, welche die Alten dem Jonischen Capitäl gaben, bestehen ausser den Voluten darin, dass sie den Echinus mit Eiern besetzen, zwischen welchen Schlangenzungen stehen, und dass sie oben aus den Schnekken ausgeworfene Zweige hervor gehen lassen. Dieses findet sich schon an dem Tempel am Ilissus. Hernach wurde auch noch die Kehlleiste des Abacus, über den Voluten, und der Ring unter dem Echinus verziert, und an den Säulen des Tempels des Erechtheus zu Athen hat auch der Hals Verzierungen.

Einige Künstler der neuern Zeiten, wie Palladio, Serlio, Vignola, und mehrere, haben das antike Jonische Capitäl gebraucht, andere aber, wie Scamozzi

und Michael Angelo, bedienten sich des neuen, das unter den Römern aufkam. Der Unterschied beider Capitäle besteht, wie schon bemerkt worden ist, darin, daſs bei dem alten, Figur 5, die Wendungen der Schnecken nur an der vordern und hintern Ansicht zu sehen sind, bei dem neuen aber Figur 6, die Voluten so heraus gedreht sind, daſs man den Gang der Schnecke von allen vier Seiten erblickt. Hieraus entsteht aber auch die Verschiedenheit des Abacus, der bei dem alten Capitäl ein Viereck ist, bei dem neuen aber an den Seiten eingebogen und gegen die vier Ecken zu ausgeschweift wird. Bisweilen wird jetzt der Hals von dem Säulenschafte durch einen Ring getrennt, wie in der Figur 6; bisweilen fällt dieser Ring aber auch weg.

Der alte Jonische Knauf hat etwas Groſses und Edles, und daher unstreitig viele Vorzüge vor dem neuen. Man bedient sich aber des neuern Capitäls um deſswegen häufiger, weil es auf allen vier Seiten ein gleiches Ansehen hat. Die schönsten Ueberbleibsel der alten Jonischen Capitäle, die unsere Künstler zum Muster wählen sollten, sind die an dem Tempel am Ilissus bei Athen, an den Tempeln des Bacchus zu Teos, des Apollo Didymäus bei Milet, an dem Tempel der Minerva Polias zu Priene, und die an dem Tempel des Erechtheus zu Athen. Abbildungen und sehr genaue Ausmessungen dieser Capitäle findet man in den Atheniensischen Antiquitäten des Stuart und in Chandlers Jonischen Alterthümern.

Das prächtigste und reichste Capitäl ist das Korinthische. Dasjenige, was man in den Ruinen des Apollotempels bei Milet gefunden hat, ist unstreitig das älteste dieser Säulenart, das bis auf unsere Zeiten gekommen ist. Es hat den untern Durchmesser der Säule zu seiner Höhe, und besteht aus einer Reihe Acanthusblätter, über welche sich abwechselnd eben solche Blätter und Blumenstängel erheben, die sich in Schnecken endigen. Das Korinthische Capitäl bekam, auſser seiner Höhe und Verzierungen, noch mehr Eigenes, wodurch es sich von den Capitälen der andern Säulenarten auszeichnete. Bei dem Dorischen und alten Jonischen Capitäl wurde der Abacus wie eine viereckige Tafel gemacht, und hatte auf allen vier Seiten eine gerade Linie; bei dem Korinthischen Capitäl aber erhielt er eine einwärts gebogene Linie. Bei den andern Säulenarten wurde in den alten Zeiten der Schaft der Säulen, oben wo der Hals des Capitäls sich mit ihm vereinigt, ohne Glieder gelassen, und bei der Jonischen Säule war er sogar unmittelbar mit dem Capitäl verbunden, hier aber wurde er oben mit einem Ringe, nebst einem

Riemchen bekränzt, wodurch man ihn und das Capitäl von einander trennte. In ſeiner ganzen Pracht erſcheint dieſer Knauf an dem choragiſchen Monumente des Lyſikrates zu Athen, das zu Alexanders des Groſsen Zeiten gebaut wurde. Hier iſt er faſt drei Model hoch, und hat zu unterſt eine Reihe glatte Blätter, dann eine Reihe zackige Acanthusblätter, zwiſchen welchen Roſen hervor wachſen, und darüber erhebt ſich ein groſser Strauſs von Blättern und Schnörkeln, der ſich um die Vaſe des Capitäls herum ausbreitet. Da man ſo verſchiedene Arten von dieſem Capitäl antrifft, ſo ſcheint es, daſs die Griechen bei der Verzierung deſſelben keinen gewiſſen und beſtimmten Vorſchriften gefolgt ſind, und daſs jeder Künſtler, der ein ſolches Capitäl angab, ſich bemühte, es ſo reich und ſchön als möglich zu machen. Eine ganz eigene Art des Korinthiſchen Knauſes ſieht man an dem Thurme des Andronikus Cyrrheſtes zu Athen. Hier hat der Knauf zwei Model zur Höhe, und weder Blumenſtängel noch Schnörkel. Er beſteht aus zwei Reihen Blättern über einander, wovon die untern Acanthusblätter, die obern aber lange glatte Blätter ſind, die bis an den Abacus hinan gehen. Dieſer hat das Beſondere, daſs er nicht nach einer ausgebogenen, ſondern nach einer geraden Linie gebildet iſt.

In ſpätern Zeiten wurden noch mehr Veränderungen mit dem Korinthiſchen Capitäl vorgenommen. Erſt unter den Römern erhielt dieſes Capitäl die Verhältniſſe und beſtimmte Geſtalt, die es noch jetzt hat. Vitruv (lib. IV. c. 1.) giebt ihm den untern Durchmeſſer der Säule zur Höhe. Der ſiebente Theil dieſer Höhe war die Höhe des Abacus, das übrige des Capitäls aber wurde in drei Theile getheilt, wovon man die zwei untern mit zwei über einander ſtehenden Reihen Acanthusblättern beſetzte, den oberſten Theil aber mit Blumenſtängeln verzierte, die ſich in Schnörkel oder kleine Voluten endigten, von denen zwei auf jeder Seite des Capitäls bis unter die Ecken des Abacus reichten, zwei kleinere aber unter der Mitte des Abacus, der daſelbſt mit einer Blume geſchmückt wurde, zuſammen kamen. Zu eben dieſer Zeit aber, unter der Regierung Auguſts, erhielt in Rom das Korinthiſche Capitäl mehr Höhe, als Vitruv ſie angiebt, und wurde etwas über den untern Durchmeſſer der Säule hoch gemacht, ſo daſs es ohne den Abacus zwei Model enthielt. Dieſe Höhe wurde hernach beibehalten, und noch jetzt wird das Korinthiſche Capitäl, Figur 7, zwei und ein Drittel Model hoch gemacht.

Ganz

Ganz ausgebildet und in seiner Vollkommenheit finden wir das Korinthische Capitäl an dem Porticus vor dem Pantheon und an dem Porticus der Octavia zu Rom. Nicht weniger schön und noch etwas mehr verziert sind die Capitäle an den sogenannten Tempeln des Jupiter Tonans und des Jupiter Stator zu Rom. Die besten und genauesten Abbildungen nebst den Ausmessungen dieser Capitäle findet man in *Desgodez, Les edifices antiques de Rome.*

Die Römer, die im Anfange die Baukunst von den Etruskern entlehnten, hatten daher auch keine andern Säulen-Capitäle, als die Etruskischen, oder Toscanischen. Als sie in der Folge die Griechische Baukunst aufnahmen, bedienten sie sich auch der drei Griechischen Säulenarten. Aber es entstand auch unter ihnen ein neues Capitäl, Figur 8, welches das Römische genannt und aus dem Jonischen und Korinthischen zusammengesetzt wurde, indem es die Höhe des Korinthischen Capitäls und zwei Reihen Acanthusblätter, von dem Jonischen Knaufe aber die grossen Voluten über den Acanthusblättern erhielt. In den neuern Zeiten bekam es den Namen des zusammengesetzten Capitäls. Man findet dieses Capitäl zuerst an einem Tempel zu Mylasa in Karien, der dem Augustus und der Stadt Rom zu Ehren erbaut wurde. Vielleicht erhielt es daher seinen Namen, weil es zuerst an einem Tempel war gebraucht worden, welcher der Stadt Rom geheiligt war. Ein ähnliches Capitäl findet sich auch an dem Tempel der Vesta zu Tivoli, der unstreitig zu eben derselben Zeit mit dem jetzt erwähten Tempel gebaut wurde. In seiner gröſsten Vollkommenheit und Schönheit erscheint dieses Capitäl an dem Triumphbogen des Titus zu Rom, das man in dem angeführten Werke des Desgodez abgebildet findet.

In der Gothischen und Maurischen Baukunst finden sich eine Menge und sehr verschiedene Arten von Capitälen, die aber meistentheils in ihren Verhältnissen, wie in ihrer Ausführung, schlecht sind. In den neuern Zeiten, als die Römisch-Griechische Baukunst wieder erwachte, nahm man die Capitäle an, die man theils in den Ruinen der römischen Gebäude fand, theils aus Vitru's Werk über die Baukunst kennen lernte. Wir bedienen uns daher noch jetzt fünf verschiedener Capitäle, des Toscanischen, des Dorischen, des Jonischen, des Korinthischen, des Römischen Knaufes, deren Abbildungen diesem Artikel beigefügt, deren Maaſse aber nicht angegeben sind, da man sie in allen Anweisungen zur Baukunst findet.

Einige Baukünſtler haben ſich Mühe gegeben, neue Säulenarten und Capitäle zu erfinden, allein ſie ſind nicht glücklich darin geweſen, und ihre Capitäle ſind nur Veränderungen des Joniſchen und Korinthiſchen Knauſes. Unter Ludewig XIV. ward für den Erfinder einer Franzöſiſchen Ordnung ein Preis ausgeſetzt. Man brachte ein Capitäl heraus, das die Form des Korinthiſchen hatte, bei dem man anſtatt der Acanthusblätter Strauſsfedern nahm, an dieſe die Ordensbänder des Königs aufhing, darunter ein Diadem von Lilien ſetzte, und, ſtatt der Blume an dem Abacus eine ſtrahlende Sonne befeſtigte. Man verwarf aber dieſes Capitäl, weil es eine ſchlechte Wirkung that. Bei der ſogenannten Spaniſchen Ordnung, deren Capitäl aber auch das Verhältniſs des Korinthiſchen hatte, ſetzte man ſtatt der Roſen am Abacus Löwenköpfe. Sturm gab ſich Mühe, eine Deutſche Ordnung zu erfinden, deren Capitäl mit dem Joniſchen Aehnlichkeit hatte, und mit einer einzigen Reihe Blätter und mit ſechszehn Schnecken geziert war. Eine Erfindung, die zwar einfach iſt, aber nicht ſchön ausfiel. *St.*

Capriccio.

(Muſik.)

Iſt eine Art von Tonſtück, bei deſſen Verfertigung man ſich nicht genau an die bei gewöhnlichen Tonſtücken eingeführte Ordnung oder Folge der Ausweichung bindet, und deſſen Veranlaſſung man nicht immer im Gebiete der Empfindung zu ſuchen hat. Man giebt die Benennung Capriccio öfters denjenigen Stücken, die bloſs zur Uebung für Inſtrumente geſchrieben ſind, und dann beſtehen ſie aus einer gewiſſen figurierten Notenfolge, die auf eine oder die andre Art moduliert iſt. Als Uebung für den Tonſetzer befördern die Capriccio's die Geläufigkeit durch mancherlei Figuren in andere Tonarten zu modulieren, und dem ausübenden Tonkünſtler lehren oder geben ſie Anlaſs, Paſſagen nicht nur in Einer, ſondern in mehrern Tonarten, und folglich in mehrern Lagen auf den Inſtrumenten auszuführen. So kann in Rückſicht auf dieſe, die Ausführung und gehörige Bearbeitung einer einzelnen Triole mit dem oder jenem künſtlichen Bogenſtrich zu einem Capriccio für die Violine Stoff geben, welches mehr Geſchmeidigkeit in den Bogen legt, als Seitenlange Paſſagen. *B.*

Caricatur.

(Bildende Künſte.)

Dieſe Benennung einer gewiſſen Gattung von Darſtellungen zeigt ſchon die Art und Weiſe ihrer Zuſammenſetzung an, indem eine Ueberladung (*carico*) zu derſelben erforderlich iſt. Dieſe Ueberladung aber beſtehet nicht in Uebertreibung der Umriſſe und Formen im Allgemeinen, ſondern in Uebertreibung derjenigen Formen und Umriſſe, welche an einem Individuum beſonders charakteriſtiſch ſind, oder irgend ein Gefühl, einen Ausdruck, ein Geſchäft oder einen Stand des Menſchen beſonders charakteriſieren. Und da alles, was übertrieben iſt, nothwendiger Weiſe lächerlich ſein muſs, weil darin ein grosses Miſsverhältniſs zwiſchen Mittel und Zweck ſichtbar wird, ſo bedarf es nicht erſt, wie Eberhard in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften lehrt, des Contraſtes, eine Caricatur lächerlich zu machen. Man denke ſich eine übertriebene Freundlichkeit, Dienſtgefliſſenheit in Miene, Stellung und Bewegung, denke ſich ein übertriebenes Amtsgeſicht im ſchönſten Einklange mit allen dieſes Ausdrucks fähigen Theilen des Körpers, und es iſt gewiſs an und für ſich ſchon ſo lächerlich, daſs irgend ein dabei angebrachter Contraſt dieſes Gefühl des Lächerlichen nicht nur nicht erhöhen, ſondern ſogar theilen und alſo ſchwächen würde.

Dieſs die Caricatur der edleren Gattung, die man die geiſtige, oder die Caricatur des Ausdrucks nennen könnte. Es giebt aber auch eine niedrigere Gattung derſelben, nämlich die, in welcher man nur Verunſtaltung der Form beabſichtiget, und vermittelſt einer Vergleichung mit regelmäſsigen Formen Lächerlichkeit verurſachen will. Eine Caricatur, die weder künſtleriſchen noch moraliſchen Werth hat, da die erſtere dieſen doppelten Werth in hohem Grade beſitzt, wie die Satyre, welche Gebrechen des Geiſtes ſchildert, derjenigen, die bloſs über körperliche Fehler ſpottet, weit vorzuziehen iſt.

In dieſer doppelten Gattung der Mahlerei haben ſich beſonders hervorgethan Leonard da Vinci, Hannibal Carraccio, Salvator Roſa, Ghezzi und Hogarth, deſſen Kupfer zu dem Hudibras Meiſterſtücke ſind. *G.*

Carillon.

(Muſik.)

Glockenſpiel. Eine Gattung von Tonſtück, welches in der Abſicht geſetzt iſt, daſs es auf mehrern ge-

stimmten Glocken vorgetragen werden kann. Wegen des langen Nachschalles der Glocken, vermöge dessen so viele heterogene Töne und Misklänge zugleich gehört werden, ist das Glockenspiel eine sehr erbärmliche und barbarische Musik, sie mag vom Thurme, oder von einer Wanduhr gespielt werden. Höchstens thut ein ganz langsam vorgetragener Choral noch eine Art von erträglicher Wirkung.

B.

Carton.

(Fresko - Mahlerei.)

Der Fresko-Mahler muss in seinen Operationen so schnell zu Werke gehen, dass er, um sich nicht der Gefahr auszusetzen, seine Umrisse zu verzeichnen, sich dieselben erst in eben der Grösse auf starkes Papier zeichnet, von welchem er alles, was nicht zur Figur gehört, wegschneidet. Diese in starkes Papier zu diesem Behuf ausgeschnittenen Figuren nennet man Cartons. Bei dem Gebrauche selbst umgeht der Mahler den Rand derselben mit einem hölzernen oder eisernen Stift, und zeichnet dadurch den Umriss der Figur in einer leichten Vertiefung auf den frischen Kalk.

Wir führen diesen Artikel vorzüglich der berühmten Raphaelischen Cartons wegen an, welche er für Tapeten machte, und man jetzt in England in dem Pallaste von Hamptoncourt aufbewahrt. Sie stellen sieben Geschichten aus dem neuen Testamente dar, und sind die vollkommensten Werke dieses grossen Künstlers. Der Ritter Dorigny hat sie nach den Originalen gezeichnet und in Kupfer gestochen.

G.

Cartusche.

(Bildende Künste.)

Eine gemahlte oder geschnitzte, oft abenteuerliche und lächerliche Einfassung eines Wappens, einer Inschrift, eines Namenszuges u. s. w. bei deren Zusammensetzung nicht selten sowohl die allgemeinen Gesetze des Geschmacks, als auch der besondern Zweckmässigkeit verletzet wurden. Wahrscheinlich brachte man sie zuerst nur über den Eingängen in die Häuser an, aber sie gefielen bald so sehr, dass man Fenster, Camine, Alles mit ihnen verzieren zu können glaubte, und bei Landcharten und allen Arten von Grundrissen sich ihrer zur örtlichen Bezeichnung derselben bediente. Unser reinerer und einfacherer Geschmack hat die-

diese sonderbaren und ausschweifenden Figuren jetzt so ziemlich allgemein verbannt. *G.*

Castagnetten.

(Musik.)

Die Alten bedienten sich bei ihren Tänzen und Bacchus-Festen kleiner Cimbale, die mit dem, was wir jetzt Castagnetten nennen, viel Aehnlichkeit hatten. Diese Gewohnheit hat sich bei den Mohren, Spaniern und Böhmen lange her erhalten. Aus Spanien kamen die Castagnetten nach Gascogne, wo man sich ihrer noch bedienet, um den Takt bei lebhaften Tänzen zu bezeichnen. Diefs Instrument besteht aus zwei kleinen gebogenen Holzstückchen in Form einer Nufsschaale. Beide Stücke sind mit einer Schnur verbunden, welche durch ein Loch gezogen ist, das durch eine kleine Erhöhung geht, und dem Instrumente gleichsam zum Griffe dient. Die Schnur wird um den Daumen oder um den Mittelfinger gewickelt, und dann läfst man die andern Finger an die Hohlungen anschlagen, indem man die eine an die andere geschwinder oder langsamer bringt. Die Bewegungen und Anschläge müssen in jedem Takte mehrmalen geschehen. Bei charakteristischen Chören in Balletten führen sie die Tänzer, und daselbst sind sie mit unter von keiner übeln Wirkung, nur mufs die Musik genau dazu eingerichtet sein. *B.*

Catull.

Naivetät, Ungezwungenheit, innige Empfindung, und grofse Leichtigkeit im Ausdruck und in der Versification, sind die Vorzüge, welche den gröfsten Theil von Catulls Werken, seine Sinngedichte, Episteln und poetischen Tändeleien bezeichnen. Erfindung und Inhalt ist meistens unbedeutend, und ohne alle Kunst die Behandlung. Sie sind fast alle auf besondere Veranlassungen geschrieben, und viele hatten gewifs für seine Zeitgenossen grofsen Werth, die uns jetzt unbedeutend scheinen. Der hohe Grad von Unsittlichkeit, der in seinen Gedichten beleidigt, kann zum Theil mit der Verderbtheit seines Zeitalters, und damit entschuldiget werden, dafs die Dichter der damah'igen Zeit ihre Werke nicht gerade dem gesammten Publicum, wie jetzt durch den Druck, sondern mehr dem engern Kreise ihrer Bekannten bestimmten. In einigen längern Gedichten, welche meistens aus dem Griechi-

ſchen entlehnt ſind, trägt er den Charakter ſeines Originals. Vor kurzem hat uns Herr Ramler mit einer Ueberſetzung der beſten Stücke Catulls beſchenkt. — Er war ein Zeitgenoſſe des Cicero, gebohren zu Verona, im Jahre Roms 668, und ſtarb 705. *Bl.*

Cavatine.

(Muſik.)

Eine Gattung von Tonſtück, welches gewöhnlich ſehr kurz, ohne Wiederholung, und ohne zweiten Theil iſt. Man bedient ſich der Cavatinen öfters in obligaten Recitativen. *B.*

Cembalo.

(Muſik.)

Man ſehe den Artikel Flügel.

Ces.

(Muſik.)

So heiſst das, durch ein vorgeſetztes b um einen halben Ton erniedrigte Intervall C. Bloſs in Beziehung auf das Clavier würde es gleichviel ſein, dieſes Intervall Ces oder H zu nennen, da es auf dieſem Inſtrumente doch nur durch einerlei Ton, nämlich durch H anzugeben iſt; allein da hier andere weſentliche Rückſichten in Anſchlag zu bringen ſind, ſo iſt die Beibehaltung der Verſchiedenheit der Benennung nothwendig. Man findet unter dem Artikel Des einige Gründe dafür angeführt. Den Ton Ces moll zur Tonica machen zu wollen, würde, ſo thunlich es an und für ſich ſelbſt auch wäre, einen groſsen Hang zur Seltenheit verrathen, denn ſowohl in der harten als weichen Tonart dieſes Tones würde man ſich und den Spielenden eine eben ſo groſse als unnütze Menge Schwierigkeiten aufbürden. Dafür giebt man lieber dem Tone ſeine eigentliche Benennung H, und behandelt ihn nach ſeinen Verhältniſſen, die er auf der diatoniſchen Tonleiter hat. Ja man ſucht ſogar in Tonſtücken, wenn die Harmonie in Ces moll tritt, dieſer Tonart auszuweichen, und die Vorzeichnung der b in die der Kreutze zu verwandeln, da man hierdurch in H moll verſetzt wird, und wieder auf ebenen Wegen geht. *B.*

Cha-

Chaconne.

(Musik.)

Ciaconne. Ein urſprünglich aus Italien ſtammender Tanz, wo er ehemahls ſo wie in Spanien ſehr beliebt war. Dieſer Tanz erfordert, daſs die Taktzeiten beſonders marquiert werden, und das gröſste Verdienſt bei deſſen Verfertigung iſt, eine Melodie zu finden, der dieſes Eigenthümliche anzupaſſen, und die auſſerdem einer Menge Veränderungen fähig ſei, weil die ganze Chaconne eigentlich nur aus Veränderungen beſteht, die über jene Melodie, die vielleicht nur vier Takte lang iſt, gemacht wird, und bei der der Baſs immer einerlei Begleitung hat. Daſs bei dieſen Veränderungen, die mehrentheils aus dem Stegreif gemacht werden, manche *licentia poetica* mit unter mag vorgekommen ſein, iſt ſehr leicht zu ſchlieſsen, beſonders, wenn man bedenkt, daſs die Tonart öfters verändert wurde, und ſich gleichwohl der Baſs hierdurch nicht im Geringſten in ſeinem Gange ſtören lieſs. Die Taktart der Chaconne iſt $\frac{3}{4}$ und die Bewegung langſam und marquiert. *B.*

Charakter.

(Aeſthetik.)

Charakter einer Sache nennt man die Eigenthümlichkeit, oder die Eigenthümlichkeiten, wodurch ſie ſich von andern ihrer Art unterſcheidet. In dieſer Bedeutung haben nicht bloſs belebte, ſondern auch unbelebte Weſen, nicht bloſs ſichtbare, ſondern auch unſichtbare Weſen Charakter. Man ſagt: Charakter eines Thiers, eines Baumes, einer Blume, einer Landſchaft, eines Fluſſes, eines Baches, eines Waldes, eines Thales, eines Himmels, einer Jahres- einer Tages-Zeit, einer Leidenſchaft u. ſ. w. Das Charakteriſtiſche einer Sache kann beſtehen: 1) in ihrer äuſsern Form und Geſtalt an und für ſich; z. B. Charakter der Pappel, der Myrthe, der Cypreſſe; der Roſe, des Marmors, des Chryſtalls, des Diamantes; 2) in einer Kraft, die ſich in Wirkungen für jeden andern als den Geſichtsſinn empfindbar zeigt; Geruch des Veilchens, Wehen des Weſtwindes; Pfeifen der vom Winde bewegten Tannen; 3) in dem Ausdrucke von Zwecken der Natur; Charakter des Mannes, des Weibes; 4) in dem Ausdrucke von Vollkommenheiten, Kräften, Richtungen des Begehrungsvermögens, Neigungen, Hängen, Inſtinkten, Fertigkeiten; Charakter des Löwen, des Tigers, des

des Hundes; 5) in Gefühlen, welche die Form erregt; Sanftheit einer Taube, Niedlichkeit; 6) in Ideenverbindungen, welche die Form herbei ruft; Charakter einer romantischen Landschaft.

Sinn und Einbildungskraft für das Sinnlich-Charakteristische der Gegenstände gehören wesentlich zum Kunstgenie. Dichter, Tonkünstler, bildende Künstler, Gartenkünstler, Alle bedürfen desselben. Der Dichter bedarf ihrer vorzüglich, da die Sphäre seiner Kunst den gröfseſten Umfang hat, und gewissermaafsen Gegenstände aller Art unter sich befafst; am meisten bedarf er ihrer in beschreibenden und schildernden Werken. Nächst dem Dichter hat diefs Talent besonders der bildende Künstler nöthig, und kann ohne selbiges in keiner Gattung die höchste mögliche Wirkung hervorbringen. Wie wichtig sind für den Historienmahler die Charaktere der Gesinnungen, Leidenschaften, Gefühle; für den Landschafter, die Charaktere des Himmels, der Landschaften, der Waldungen, Berge, Thäler, Flüsse, Bäume u. s. w.; für den Porträtmahler, alle Charakteristischen Züge, durch welche sich in einem Kopfe die innern Eigenthümlichkeiten eines Menschen ausdrücken können! Je charakteristischer in einem Werke bildender Kunst alle Gegenstände gefafst und dargestellt sind, um so wahrer und täuschender ist es; sind die charakteristischen Züge Aeufserungen innerer Gemüthszustände, Gesinnungen, Leidenschaften, Gefühle, so kommt dem Werke in hohem Grade Ausdruck zu. Der Geschmack fordert aber auch, dafs in einem zusammengesetzten Werke die charakteristischen Züge harmonieren, und zu Einer Hauptwirkung zusammen stimmen. So wie ein Schauspiel, in welchem alle Personen bestimmt charakterisiert sind, defshalb noch kein schönes Schauspiel genannt werden kann, wenn nicht die mannigfaltigen Charaktere, so wie sie ästhetisch gezeichnet sind, eine harmonische Hauptwirkung hervorbringen, welche uns interessiert, und ein angenehmes Ganzes für das Gefühl bilden; so kann ein Werk bildender Kunst von durchaus bestimmt charakterisierten Gegenständen unsern Geschmack nur dann befriedigen, wenn die Vereinigung der Charaktere harmonisch ist, und unter ihren Wirkungen eine angenehme Einheit herrscht. Ein Landschafter kann ein Werk voll der feinsten Charakteristik liefern, welches dennoch wegen der Disharmonie der ausgedrückten Eigenthümlichkeiten den Geschmack beleidigt. Ein Blumenmahler kann eine Blumengruppe bilden, in welcher eine ungemeine Mannigfaltigkeit von Blumen, nach ihren Charakteren auf das genaueste bezeichnet, begriffen ist, die aber dessen ungeachtet Mifsfallen erregt, wenn die

Cha-

Charaktere nicht zur Bewirkung eines reinen Vergnügens durch die Anschauung zusammen stimmen.

Ueber den Charakter einer Landschaft habe ich in meiner Abhandlung über die schöne Gartenkunst gehandelt. (Anhang zu Marnezia's Ländlicher Natur, nach der Grohmannischen Uebersetzung, und Originalideen über die krit. Philos. I. Th. V. Abh.) *H.*

Charakter eines Menschen.

(*Dichtkunst.*)

Die Vollkommenheit und Schönheit einer dichterischen Charakterzeichnung kann nicht mit hinlänglicher Bestimmtheit angegeben werden, wenn man nicht von dem Begriff eines Charakters ausgeht. Der Charakter eines Menschen ist dasjenige Verhältniss des Willens desselben zu den übrigen Kräften seiner Natur, in welchem die Handlungsweise gegründet ist, in welcher er sich gleich bleibt.

Jeder Mensch hat einen Charakter, und wenn man von einem Menschen, welchem feste praktische Grundsätze mangeln, sagen wollte, er sei ohne Charakter, so ist diess ganz falsch ausgedrückt, indem eben sein Charakter darin besteht, keine festen praktischen Grundsätze zu haben, und er sich darin gleich bleibt.

Dass in Werken der Dichtkunst, welche Begebenheiten und Handlungen der Menschen darstellen, alle an solchen wesentlich Theilnehmende Personen charakterisiert sein müssen, erhellet in mehr als Einer Rücksicht. Bei vielen ist die Charakterdarstellung Hauptzweck, bei andern kann die Begebenheit oder Handlung, ganz oder zum grossen Theil nur durch die Charaktere der Theilnehmenden Personen begriffen werden; bei allen überhaupt erfordert das Gesetz der Wahrheit und Uebereinstimmung mit der wirklichen Welt Charakteristik.

Allein nicht jede Charakterzeichnung verträgt sich mit der Natur eines Werkes der Dichtkunst, als schöner Kunst, der Geschmack fordert, dass sie ästhetisch sei und das Gefühl der Schönheit errege.

Ein Charakter wird ästhetisch dargestellt: 1) durch Beschreibung, *a*) wenn die Eigenthümlichkeiten desselben in einer solchen Form des Ausdrucks entwickelt werden, dass die Phantasie unabsichtlich übergehen muss zur Dichtung einer reichen Mannigfaltigkeit von äussern Handlungen und Situationen, die durch

den

den Charakter möglich ſind; *b*) wenn die Eigenthümlichkeiten deſſelben in einer ſolchen Form des Ausdrucks entwickelt werden, daſs dadurch Neigung oder Abneigung in Beziehung auf denſelben bewirkt wird; 2) durch Erzählung, wenn ſolche Aeuſſerungen von Geſinnungen, und ſolche Handlungen derſelben mitgetheilt werden, durch welche man auf die Vorſtellung desjenigen Verhältniſſes des Willens zu den übrigen Kräften geführt wird, worin ſie ihren Grund haben, und dieſs in einer Form des Ausdrucks geſchieht, wodurch man geſtimmt wird, ſich mit freiem Spiele der Phantaſie eine reiche Mannigfaltigkeit von Handlungen und Situationen vorzuſtellen, die durch denſelben entſtehen können, und zugleich mit Neigung oder Abneigung erfüllt wird; 3) durch dramatiſche Darſtellung, wenn die Perſon in der gegegenwärtigen Aeuſserung ſolcher Geſinnungen, in der Motivierung und Vollendung ſolcher Handlungen dargeſtellt wird, durch welche wir auf die Vorſtellung desjenigen Verhältniſſes des Willens zu den übrigen Kräften geführt werden, worin ſie ihren Grund haben, und zwar dergeſtalt, daſs wir uns jene aus dieſem befriedigend erklären, und uns die Handlungsweiſe denken können, in welcher die Perſon ſich gleich bleibt. Zugleich kann auch die Form des Styls, können und müſſen die vom Dichter vorausgeſetzten mimiſchen Ausdrücke der Perſon mitwirken, um unſere Phantaſie unabſichtlich zu ſtimmen, ſich das durch den Charakter Mögliche in einem freien Spiele zu dichten, und das Begehrungsvermögen zur Neigung oder Abneigung zu ſtimmen.

Die Darſtellung eines Charakters iſt ſchön, wenn ſie durch Harmonie der Vernunft, welche die Begriffe herbei führt, und der Phantaſie, welche ihnen entſprechende Bilder dichtet, durch überraſchende Vereinigung von Geſetzmäſsigkeit und Freiheit, ein Vergnügen an ihrer Form hervorbringt, welches weſentliche Aehnlichkeit mit dem Vergnügen an der ſchönen Natur hat.

Wie abſtract auch dieſe Erläuterungen ſcheinen, ſo läſst ſich dennoch ihre Richtigkeit an jedem Beiſpiele eines in einem Dichterwerk äſthetiſch und ſchön dargeſtellten Charakters zeigen, und, wenn die Grenzen dieſes Werkes es erlaubten, ſo würde ich es ohne Schwierigkeiten mit Agathon, Werther, oder irgend einem andern von Meiſterhand gezeichneten Charakter verſuchen.

Die Grundſätze für die dichteriſche Charakteriſtik ſind: 1) allgemeine pſychologiſche; 2) allgemeine äſthetiſche; 3) beſondere äſthetiſche,

in Hinſicht der Gattung, zu welcher das Werk gehört, und die eigenen Zwecke und Verhältniſſe des Werkes.

I.

Grundbedingung für alle dichteriſche Charakterzeichnung iſt pſychologiſche Wahrheit des Charakters, Uebereinſtimmung deſſelben mit den Geſetzen der menſchlichen Natur; der Charakter muſs möglich ſein. Man vermiſst in einem Charakter pſychologiſche Wahrheit; *a*) wenn ſich Widerſprüche in ihm finden, die nach den Geſetzen der menſchlichen Natur nicht möglich ſind; ich ſage mit gutem Grunde, nach den Geſetzen der menſchlichen Natur, denn es giebt viele Widerſprüche in menſchlichen Charakteren, die mit den Geſetzen der menſchlichen Natur ſehr wohl übereinſtimmen. Daſs ein Menſch ein feines Gewiſſen, und kein Gefühl für wahre Ehre habe, von phlegmatiſchem Temperamente, und der feurigſten Liebe fähig ſei, iſt pſychologiſch unwahr, nach den Geſetzen der menſchlichen Natur unmöglich; daſs aber ein Menſch durchgängig gewiſſenhaft handle, nur nicht, wenn ſeine Rachgier gereitzt iſt, daſs ein Menſch zugleich höchſt ehrgeitzig, und, wenn es auf gewiſſe Zwecke ankommt, jeder Erniedrigung fähig iſt, daſs ein Menſch zugleich der äuſſerſten Enthaltſamkeit und der äuſſerſten Ausſchweifung fähig, zugleich fähig iſt, ſich alles zu erlauben, und alles zu verſagen, iſt nach den Geſetzen der menſchlichen Natur ſehr wohl möglich. Wenn ein Charakter pſychologiſch wahr iſt, ſo iſt er auch zugleich in allen ſeinen Theilen conſequent und conſiſtent.

Allein die pſychologiſche Wahrheit eines Charakters muſs auch evident ſein, und um eingeſehen zu werden, keines langen Nachdenkens bedürfen. Ich nenne die Eigenſchaft einer Charakterzeichnung, nach welcher das Ganze des Charakters ſogleich begriffen wird, den pragmatiſchen Geiſt derſelben. Die Evidenz der pſychologiſchen Wahrheit eines Charakters iſt gleich nothwendig für jedes dichteriſche Werk, von welcher Gattung es auch ſei, für beſchreibende ſowohl als für erzählende und dramatiſch darſtellende. Selbſt wenn der Charakter eine ſeltenere, zweideutigere Vereinigung der Seelenkräfte darböthe, ja wenn er durchgängig aus Widerſprüchen beſtünde, ſo müſste dennoch der Dichter die Darſtellung ſo anlegen, daſs augenblickliche Evidenz bewirkt würde, wenn anders der Zweck des Werkes nicht erfordert, den Leſer oder Zuſchauer über gewiſſe Züge eine

Zeitlang unentſchieden zu laſſen. Charaktere, welche jener Evidenz gar nicht fähig ſind, können auch nicht Gegenſtände der Kunſt ſein.

Vollkommen gute Charaktere, als Ideale aufzuſtellen, iſt der pſychologiſchen Wahrheit nicht zuwider, wenn dieſelben nur den Prinzipien der Vernunft gemäſs gebildet werden. Eben ſo wenig iſt es der pſychologiſchen Wahrheit zuwider, in einer Geſchichte, oder einem Schauſpiele Perſonen aufzuführen, welche ſich durchgängig tugendhaft zeigen, ohne eine menſchliche Schwäche zu verrathen. Es giebt deren in der wirklichen Welt, obwohl ſelten. Und wenn ſie ſich in der Handlung, an welcher ſie Theil nehmen, durchgängig als tugendhaft zeigen, ſo folgt daraus nicht, daſs ſie überhaupt von allen moraliſchen Gebrechen und Schwächen frei ſeien. Uebrigens läugne ich nicht, daſs der Dichter mit ſolchen Charakteren höchſt ſparſam ſein müſſe, und daſs er gewiſs in den meiſten Fällen mehr wirke, wenn er ſeinen Helden Züge von Menſchlichkeiten beifügt.

Vollkommen böſe Charaktere ſind entweder ſolche, in denen der gute Wille ganz ruht, und die im Zuſtande ihrer ſittlichen Verderbtheit überhaupt nur nach böſen Maximen handeln, oder ſolche, die ſich in der Handlung, an welcher ſie Theil nehmen, durchgängig als bös zeigen. Die erſtern ſind ſo wenig als die letztern der pſychologiſchen Wahrheit zuwider.

Charaktere ſind in dreifacher Rückſicht intereſſant: 1) in moraliſcher Rückſicht; 2) in intellectueller Rückſicht; 3) in äſthetiſcher Rückſicht.

Ein Charakter iſt in moraliſcher Rückſicht intereſſant: *a*) wiefern in ihm viel Grund zu guten oder böſen Handlungen liegt. Moraliſch intereſſant iſt Amaliens Charakter in Allwills Briefſammlung, Amaliens, „die nur „ihren Mann liebt, und ihre Kinder; allen übrigen Weſen „nur gut iſt, und in Wohlthun gegen ſie aus voller Genüge, „nur — überflieſst, wie die Sonne von ſich ſcheint Licht „und Wärme, nur — weil ſie Licht iſt und warm, und „die Fülle hat"; moraliſch intereſſant iſt ein Jago (im Othello) ein Franz Moor (in den Räubern) ein Marinelli; *b*) wenn in ihm viel Grund zu höhern und feinern guten Handlungen, oder zu ſtärkern, oder feinern böſen Handlungen liegt. (Poſa im Carlos, Cato, Catilina, Marinelli.)

Ein Charakter iſt intellectuel intereſſant; 1) wenn er aus ungemeinen Verhältniſſen der Seelenkräfte beſteht, in deren Betrachtung viel Stoff zum Nachdenken liegt; (Werther, Karl Moor in den Räubern, Allwill, alle zweideutige Charaktere, Mitteldinge zwiſchen Tugend und

Las-

Laſter); 2) wenn er ſeine guten oder böſen *Zwecke* nach ſeinen Planen mit Anſtand und Einbildungskraft zu verfolgen weiſs; (Fiesko, Marinelli, Figaro); 3) wenn er ſich auf eine ihm eigenthümliche, originale Weiſe in Handlungen und Geſprächen äuſſert (Odoardo, alle Humoriſten u. ſ. w.).

Ein Charakter iſt äſthetiſch intereſſant, 1) wenn die Verhältniſſe von Seelenkräften, aus denen er beſteht, ohne lebhaftes Vergnügen oder Miſsvergnügen, Neigung oder Abneigung nicht betrachtet werden können; 2) wenn die Betrachtung deſſelben viel Stoff zu Bildungen und Dichtungen für die Phantaſie darbiethet, ſeien es nun angenehme oder unangenehme; 3) wenn ſeine Aeuſſerungen in That und Rede eine Form haben, welche den Geſchmack befriedigt oder beleidigt, die Phantaſie und das Gefühl auf eine angenehme oder unangenehme Weiſe reitzt. Im erſten Sinne iſt äſthetiſch intereſſant ein Charakter, welcher bei der feinſten Gewiſſenhaftigkeit, die zarteſte Sympathie, und eine ſchwärmeriſche Einbildungskraft beſitzt, oder ein Charakter, welcher bei der zarteſten Sympathie, die Leidenſchaft des Haſſes und der Rachgier im höchſten Grade beſitzt; im zweiten Sinne ein Charakter eines ſchwärmeriſch liebenden Menſchen, ein Charakter, in welchem ſich Einbildungskraft, Kühnheit und Feſtigkeit vereinigen; im dritten Sinne der Charakter eines Menſchen, welcher auf eine Weiſe wohlthut, die der Delicateſſe deſſen ſchmeichelt, dem er wohlthut, der Charakter eines Menſchen von rauher Wohlthätigkeit.

Ein Charakter iſt ſchön, wenn die Verhältniſſe von Seelenkräften, aus welchen er beſteht, eine Harmonie bilden, deren Betrachtung ein Gefühl der Liebe zu ihm bewirkt, und die Phantaſie zu einem freien Spiele unter reitzenden Bildern, des Guten und Edlen beſtimmt. Nur ein tugendhafter Charakter kann ſchön ſein.

Jeder Charakter in der wirklichen Welt hat, auſſer ſeinen allgemeinen Beſchaffenheiten, Nebenbeſtimmungen, welche ihm ſeine Individualität geben, und dieſe Individualität muſs ſich auch in jeder dichteriſchen Darſtellung eines Charakters finden.

Ein Charakter bleibt, als ſolcher, ſich gleich, und dieſe Conſequenz muſs der Dichter in jedem Werke beobachten, wo er Charaktere aufſtellt.

II.

Die äſthetiſche Darſtellung eines Charakters in einem Werke der Dichtkunſt muſs ſchön ſein, und da denen

von mir festgesetzten Begriffen zu Folge hierbei alles auf Harmonie der Vernunft und der Phantasie hinaus kommt, so beziehen sich auch darauf alle Grundsätze, welche für schöne Darstellung von Charakteren gegeben werden können. Hauptgrundsatz ist: Die dichterische Darstellung eines Charakters ist um so schöner, je vollkommner, leichter und angenehmer die harmonische Wirksamkeit von Vernunft und Phantasie ist, durch welche derselbe gefasst wird. Sind die Eigenthümlichkeiten des Charakters, die ihn ausmachenden Verhältnisse von Gemüthskräften, beschreibend entwickelt, so zeigt sich ein progressives Spiel der Phantasie, welche in mannigfaltigen Bildern das durch den Charakter Mögliche dichtet. Sind Aeusserungen, Handlungen des Charakters dargestellt, so erhebt sich die Vernunft regressiv zu den Gründen; die Phantasie folgt ihr, und entwickelt nach diesen eine reiche Menge von möglichen Wirkungen und Situationen der Person, welcher der Charakter zukommt. Sehr natürlich ist es, dass eine schöne Darstellung eines Charakters es uns leicht macht, uns in denselben hinein zu denken und gleichsam zu versetzen, dass also diejenige Täuschung, welche man vom Schauspieldichter mit Recht erwartet, vorzüglich auch durch eine in dem von mir bestimmten Sinne schöne Charakterzeichnung bewirkt wird.

Ein Charakterzug ist eine ausgedrückte Eigenthümlichkeit eines Charakters, und die Schönheit einer Charakterzeichnung beruht auf der Anzahl, der Mannigfaltigkeit, der Art der Schilderung und Vereinigung der Züge. Man setzt in dieser Hinsicht in Beziehung auf eine Charakterzeichnung einander entgegen: den Reichthum und die Dürftigkeit, die Mannigfaltigkeit und Einförmigkeit, Stärke und Schwäche, Ausgezeichnetheit und Allgemeinheit, Gründlichkeit und Oberflächlichkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Ueberladung und Präcision, Uebertreibung und Proportion, Verwirrung und Ordnung, Harmonie und Disharmonie.

III.

Einige Grundsätze über das Eigenthümliche der Charakterzeichnung in epischen Gedichten, Romanen, Schauspielen, werden sich unter diesen Artikeln finden. *H.*

Cha-

Charakter.

(*Bildende Künste..*)

Angewandt auf den Theil der Zeichnung, welcher sich mit dem Ausdruck in Miene, Stellung und Bewegung beschäftiget, bezeichnet das Wort Charakter die Darstellung des geistigen Zustandes, und der aus demselben entspringenden Bewegung und Handlung eines Menschen, wobei der Künstler auf das Alter, das Geschlecht, den Stand und die natürliche Gemüthsstimmung desselben Rücksicht nehmen muss. Ein junges Mädchen fühlet und äussert ihr Gefühl anders, als ein Greis, ein König anders, als ein Sclav, Achill anders, als Ulyss. Die Zeichnung wird also in dieser Rücksicht Charakter haben, wenn das jedem Geschlecht, jedem Alter, jedem Stande, jedem Temperamente in jeder angenommenen Gemüthslage besonders Eigenthümliche beobachtet, und richtig und gut dargestellet ist.

Die Zusammensetzung und Anordnung hat Charakter, wenn sie in Rücksicht des Geistes, der in der Handlung herrscht, des Zerstreuteren oder Gesammelteren, der Luftigkeit oder Gedrungenheit, der Ruhe oder des Tumultes, des Ernstes oder der heitern Ungebundenheit der Gruppen, dem Stoffe angemessen ist. Einen andern Charakter der Zusammensetzung hat eine feierliche Ceremonie, einen andern ein ländliches Fest; anders muss eine Schlacht und anders ein Jahrmarkt, anders eine Scene häuslicher Glückseligkeit und anders eine Trinkgesellschaft in einer Schenke zusammengesetzet werden.

Unter dem Charakter in der Farbengebung sollte man eigentlich den geistigen Theil dieser Kunst verstehen, vermittelst welches es dem Künstler gelingt, nicht nur genau die Farbe des Gegenstandes, sondern auch die Feinheit oder Stärke, Härte oder Weichheit, Rauheit oder Glätte u. s. f. auszudrücken; man verstehet aber unter diesem Worte gewöhnlich nur einen mechanischeren Theil dieser Kunst, das, was man mit einem andern Ausdrucke die Manier der Farbengebung oder die Behandlung nennt. Venus und Adon muss, sowohl in Ansehung der Behandlung, als auch des Tones, einen andern Charakter der Farbengebung haben, als Iphigeniens Opferung.

Ein Kupferstich hat Charakter, wenn vermöge der Anordnung der Schraffierungen der eigenthümliche Charakter des dargestellten Gegenstandes ausgedrückt ist. Anders gehen die Schraffierungen bei einem metallenen Gefäss, bei einem rauhen, bei einem behauenen Stein, und anders bei einem weichen Gewande.

So lange ſich die Künſte noch in dem Zuſtande der Kindheit befinden, begnügen ſich die Künſtler mit der Darſtellung des Allgemeinen, zeichnen z. B. die allgemeinen Formen des Menſchen, ohne Rückſicht auf einen beſondern Zuſtand, irgend einen beſondern Charakter deſſelben; die Formen des Mannes, des Weibes, der Stärke, der Zartheit, der Schönheit, des Reitzes u. ſ. f., verlieren ſich in ihren Werken in die allgemeinen Formen der Menſchheit; ein Gewand iſt ein Gewand, ohne daſs man an den Gängen und Brüchen der Falten den Stoff deſſelben ahnden kann, ein Baum iſt im Allgemeinen ein Baum, ohne die beſondern Charaktere der verſchiedenen Geſchlechter, welche ſich an der Bezweigung und Belaubung und an der Farbe deſſelben äuſſern.

Aber das Auge erhielt mehr Bildung für die Kunſt, die Hand gewann mehr Fertigkeit zur Darſtellung der Gegenſtände, und das Beſondere fängt an, ſich aus dem Allgemeinen zu entwickeln; die Formen der Stärke zeichnen ſich von den Formen der Zartheit aus, das Eckige des Haſſes und das Runde der Liebe, die Stärke der Eiche und die Schlankheit der Ulme, das Rauche der Wolle und die glänzende Glätte der Seide ſtellet ſich dar. Form und Farbengebung erhält Charakter, das heiſst, bezeichnet das Eigenthümliche jedes Gegenſtandes, ſtellet ihn in aller ſeiner, nach dem Ausdrucke des Ganzen berechneten und demſelben untergeordneten Beſonderheit dar. *G.*

C h a r a k t e r.

(*Muſik.*)

In Beziehung auf Tonſtücke werden unter dieſer Benennung diejenigen eigenthümlichen Merkmale verſtanden, wodurch ſich ſelbige im Styl und Vortrag von einander unterſcheiden. Hieher gehören gewiſſe Verhältniſſe der Tonarten, die mancherlei Arten der Bewegung, der Inſtrumente, Verſchiedenheit der Figuren u. ſ. w. Man vergleiche z. B. nach der gegenwärtigen angenommenen Temperatur, in Rückſicht des erſtern Falls, nämlich der Tonarten, die weiche Tonart F und C, ſo wie die harte F und A gegen einander, und man wird ſicher einen auffallenden Unterſchied zwiſchen ihnen bemerken. F moll ſcheint vorzüglich zu Charakteriſierung eines tiefen und innigen Schmerzens fähig, da E moll beſſer eine leichte melancholiſche Stimmung bezeichnen würde. F dur hat einen zärtlichen und ſanften Cha-

Charakter, hingegen A dur mehr den der Fröhlichkeit u. f. w. Man kann fich von der Wirklichkeit des Unterfchiedes der Tonarten in charakteriftifchen Bezeichnungen nicht beffer überführen, als wenn man gewiffe Tonftücke in andern Tönen vorträgt, als in die fie ein denkender Componift verlegte. Nicht felten verlieren felbige einen groſsen Theil ihrer Eigenthümlichkeit, oder werden faft ganz unkenntlich, fo wie auf der andern Seite manchen Tonftücken, die ohne alle Rückficht auf Charakter der Tonarten gefchrieben find, durch Verfetzung in andere Töne etwas aufzuhelfen wäre. Gefchickte Wahl der Bewegung und der Inftrumente, befördert ebenfalls das Charakteriftifche in Tonftücken; fo bezeichnen z. B. obligate Paffagen in Bratfchen und Baffons etwas ganz anders, als wenn diefe nämlichen Paffagen von Oboen oder Violinen vorgetragen würden, und fo entfpricht fechs-oder drei Achtel Takt weit mehr diefem oder jenem Charakter, als zwei Viertel oder ganzer Takt. Worauf es aber bei der Anordnung eines Tonftücks in Rückficht des Charakteriftifchen vorzüglich ankommt, ift, dafs das Thema in der Empfindung oder der Einbildung des Zuhörers fogleich ein beftimmtes Gefühl veranlafst, welches nicht durch Einwebung fremder Charakterzüge geftört, fondern bis zum Schluffe des Tonftücks forgfältig zu unterhalten ift. Der allgemeine Charakter, deffen Gepräge alle Sing- und Tonftücke, dem Zwecke der Tonkunft gemäfs, führen müffen, ift der einer gewiffen Empfindung und Gemüthsbewegung. Jede andere Darftellung liegt auffer dem Gebiete derfelben, und macht den Componiften, der aus Hang zum Sonderbaren, aus Mifsbrauch der Schwäche feiner Zuhörer, oder auch vielleicht aus einer Ueberzeugung, die von einer gewiffen fchiefen Richtung herkommen kann, die Kunft durch Ueberfchreitung ihrer Grenzen fo herabwürdigt, zum Charlatan. So kann z. B. das Kartätfchenfeuer in einer Bataille, das Traben der Cavallerie, das Quacken der Frösche u. f. w. befonders für diejenigen, die durch die Ankündigung der Farce fchon vorbereitet find, bis zum Entzücken fchön charakterifiert fein, aber die Tonkunft wird fich diefes Beifalls eben fo fehr fchämen, und ihre vermeinten Verehrer bedauern, wie vielleicht Apollo diejenigen, die ihn mit dem fchmutzigen Nachtwächterhorn liebenswürdiger finden, als mit der goldnen Leier.

Charaktere heiffen in Rückficht der grammatikalifchen Schreibart in der Mufik auch folche Zeichen, deren man fich bedienet, um alle Töne der Melodie, ihre Dauer u. f. w. vorzuftellen, fo dafs man vermittelft diefer Charaktere im Stande ift, ein Tonftück genau zu lefen,

und es nach der Meinung und dem Sinne des Tonſetzers vorzutragen; dahin gehören alſo auſſer den Zeichen für die Töne, die wir Noten nennen, alle übrige Zeichen in der Muſik, als Linien, Kreutze, Pauſen, Schlüſſel u. ſ. w. *B.*

Charakter.

(*Declamation.*)

Wer die Declamation für eine Kunſt hält, deren Lehrmeiſter allein ein gutes Organ und ein dunkles Gefühl ſei, die alſo nie auf feſte Regeln und Grundſätze zurückgebracht, und alſo eigentlich nie methodiſch erlernt werden könne, dem mag es etwas Ueberflüſsiges und Unmögliches ſcheinen, den Charakter der Declamation zu beſtimmen. Und für diejenigen, welche richtig und ſchön zu declamieren glauben, wenn ſie durch willkührliches Steigen und Fallen, durch muſikaliſche Schwungbeugungen, und durch vielerlei bunte Töne ihre Rede ausſtaffieren — die in ihre willkührliche Art der Modulation ſo verliebt ſind, daſs ſie dieſelbe der Reihe nach in jeder Rede anbringen, es mag paſſen wie es will — für dieſe kann man in der That ſagen, giebt es keinen eigentlichen Charakter der Declamation. Da es aber wahrſcheinlich und zu wünſchen iſt, daſs dieſe ſchwere und wichtige Kunſt bald allgemeiner als Wiſſenſchaft getrieben und gelehrt werden, und eine eigene und vollſtändige Theorie derſelben hervortreten möge; ſo halten wir es für einen weſentlichen Mangel dieſes Werkes, wenn die nähere Beſtimmung des Charakters der Declamation, in ſo weit er bis dahin gegeben werden kann, fehlte. Bei den Kennern dieſer Kunſt iſt über das, was in der Declamation richtig und ſchön iſt, nur Eine Stimme. Es muſs daher auch einen Charakter der Declamation geben. Man kann erſtlich das, „was der Declamation zum Unterſchiede von der Sprache „des Umgangs, und dem Geſange eigen iſt, zum Charakter „der Declamation rechnen; zweitens aber und vornämlich „verſtehet man darunter, die in der Rede zu beobachtenden „Charaktere.“

In Beziehung auf das Erſte kömmt es auf folgende zwei Puncte an:

a) Die Declamation muſs ſich durch eine gewiſſe Feierlichkeit von der Sprache des Umgangs unterſcheiden, ohne auf der andern Seite in den Fehler der Affectation, oder eines ſingenden oder heulenden Tones zu fallen. Wie we-

wesentlich das zum Charakteristischen gehöre, weiss jeder Mensch, der ein richtiges Gefühl, und ein unverwöhntes Ohr hat. Man hört daher oft von Personen, die nicht Sachverständige sind, „ich weiss nicht, er heult so“ oder „er hat so einen singenden Vortrag und Ton“ oder „er „spricht so gleichgültig und hat nicht ein Bisschen Feuer.“ Daher pflegt man auch von dem, der im gemeinen Leben eine gewisse Feierlichkeit annimmt, zu sagen: „er de„clamiert, spricht immer, als wenn er auf der Kanzel stün„de“. Eine nicht unwichtige Bestätigung dessen, dass Feierlichkeit im Tone und in der Sprache zum Charakteristischen der Declamation gehöre.

Man siehet hieraus, was man von der Regel halten könne: man müsse so declamieren, wie man gewöhnlich spreche, und man werde einen Gedanken nicht richtiger vortragen, als wenn man sich vorstelle, wie man solchen im gemeinen Leben vortragen würde.

Wenn diese Regel auch nicht zu vernachlässigen ist, weil man durch sie oft in den Stand gesetzt wird, einen Gedanken durch Stimme und Mimik naiv auszudrücken, und man sich dabei überhaupt nicht so leicht von dem Natürlichen entfernt; so muss man sich dadurch doch nicht zu der nachlässigen, von aller Feierlichkeit entblössten Sprache des gemeinen Lebens verleiten lassen.

Fragt man aber, was das Wesen dieser Feierlichkeit sei, und wie man sich solche gebe; so suche man sie in folgenden Stücken: α) äusserlicher Anstand (siehe A n s t a n d); β) Geist und Leben der Stimme, so dass man alles Träge und Schläfrige im Tone vermeidet; γ) Bestimmtheit und Präcision im Articulieren der Wörter und Sylben. Man siehet hieraus, dass der Schauspieler sowohl (wenn er nicht etwa den Trägen und Schläfrigen vorstellt) als der Redner, (obgleich dieser im höhern Grade) diese Feierlichkeit in der Declamation beobachten müssen. Beide haben eine Versammlung vor sich, und schon die Ehrfurcht, mit welcher sie vor derselben erscheinen müssen, fodert sie dazu auf. Dem Redner aber insbesondere wird diese Feierlichkeit noch durch das Gewicht der Sache, die er vorträgt, geboten, und durch das höhere Interesse, das er selbst an seiner Rede nimmt, erleichtert.

b) Zu dem Charakteristischen der Declamation gehöret das Eigene ihrer Tonleiter, welche von der musikalischen, oder von der Tonleiter des Gesangs sehr verschieden ist. Sie hat weder einen so weiten Umfang, noch erlaubet sie auch ein so plötzliches Ueberspringen aus einem musikalischen Tone in den andern, wie z. B. das Singen. Ihre Töne grenzen ungemein nahe und unmerklich an einander,

und unterſcheiden ſich mehr durch die Gegend des Mundes und der Zunge, durch den Punct der Kehle, wo man anſchlägt, als durch den höhern oder niedrigern Ton, worauf es im Geſange ankommt. Unſtreitig liegt hierin die Urſache, warum ſo wenige Sinn für die feinern Nüancen in der Declamation haben, warum es ſo übel klingt, wenn man bei dem Halten einer Rede die ganze muſikaliſche Tonleiter durchhüpft, und recht merklich und ſchneidend aus einem Tone in den andern übergeht. Man erinnere ſich hier an den Bombaſt der Ascendencien von Staffel zu Staffel, und wenn man ſich nun auf der kreiſchenden Höhe befindet, ſich durch Cadenzen eben ſo ſpringend wieder herab läſst. Man ſiehet hieraus, wie vergeblich die Bemühungen derer ſind, welche bei der Declamation die Scala des Geſangs nicht wollen fahren laſſen, und immer noch daran arbeiten, die Declamation nach der Theorie der Muſik zu lehren. Eine nähere und befriedigende Erläuterung dieſer charakteriſtiſchen Eigenheit iſt hier unmöglich. Vielleicht daſs hierüber bald etwas Vollſtändigeres erſcheinet. Das Verdienſt der erſten Entdeckung iſt dem Herrn Magiſter Schocher, deſſen Principien ohne Zweifel künftig die Grundlage zu einer Theorie der Declamation werden müſſen, wenn darin etwas mehr, als bisher, geleiſtet werden ſoll.

Das Zweite, welches man unter Charakter der Declamation verſtehet, ſind die in der Declamation zu beobachtenden Charaktere, als wornach ſich nicht bloſs Mimik und Geſticulation, ſondern auch der Ton und die Modulation der Stimme richten müſſen. Hier zerfällt die Declamation wieder in zwei Gattungen: *a)* in die redneriſche, *b)* in die nachahmende.

1) Die redneriſche Declamation, wir mögen ſie in Rückſicht des geiſtlichen oder auch des politiſchen Redners nehmen, erfordert durchaus Würde, die ſich durch Ruhe, durch Zuverläſſigkeit, durch edele Einfalt und hohe Feierlichkeit, ſowohl in dem Tone der Stimme, als auch in Mienen und Gebehrden ankündiget. Sie erlaubet daher bei Schilderungen der Menſchen keine Nachahmung der Töne und Gebehrden u. ſ. w.; theils, weil es ihr Zweck nicht ſein darf, jemand lächerlich und verächtlich zu machen; theils, um während der Rede alles Lächerliche und Anſtöſsige ſchlechterdings zu vermeiden. Der Redner darf ſich auch keiner Empfindung zu ſehr überlaſſen, und ſein Affect muſs nie brauſend werden. Er muſs von allem mit Würde ſprechen; mit Würde ſich freuen; mit Würde traurig ſein u. ſ. w. Alle gehäſſige, hohnlächelnde, Falſchheit ausdrückende Töne und Mienen; al-

les Poltern, Schreien, Rasen u. s. w. muss vermieden werden. Häufige Versündigungen gegen diesen Charakter der rednerischen Declamation, trifft man nicht bloss auf den Kanzeln sondern auch bei manchem Redner des Englischen Parlaments, und besonders in den stürmischen Sitzungen des Pariser Convents. Der Redner bekommt diese Würde in der Declamation, so bald er nicht als Egoist, nicht mit Privathass, und sonst niedrigen Leidenschaften auftritt, sondern so bald er als Lehrer der Religion, oder als Repräsentant einer Nation aus reinem Interesse für die Sache der Wahrheit, der Tugend und der Menschheit spricht. Dieser Charakter fällt bei dem Schauspieler weg, weil er sich nach der Person richtet, die er vorstellt: denn

2) die nachahmende Declamation richtet sich im Tone und in der Modulation jederzeit nach dem besondern Charakter, den sie darzustellen sucht. Sie drücket die Freude, die Traurigkeit, die Hoffnung oder Furcht anders aus, wenn sie den Jüngling; anders, wenn sie den Mann; anders, wenn sie den Greis; anders, wenn sie den Gleichgültigen; anders, wenn sie den Empfindsamen u. s. w. nachahmt. Wenn in einer Fabel der Affe, der Fuchs und der Bär ein Gespräch mit einander führen; so muss man eine solche Fabel nicht halten, ohne auf das Charakteristische dieser Thiere Rücksicht zu nehmen. In dem Tone und in der Modulation des Affen wird etwas Possierliches; des Fuchses, etwas Schlaues; des Bären, etwas Derbes liegen müssen, und letzterer insbesondere wird weniger modulieren, als die beiden erstern. Dass es demnach nothwendig sei, bei der Declamation auf die besondern Charaktere Rücksicht zu nehmen, und dass hiervon grösstentheils die Wirkung abhange, bedarf keines weitern Beweises. Das Uebrige suche man im Artikel Declamation. W.

Charakter.

(*Baukunst.*)

Der Baukünstler muss vermittelst einer klugen Wahl sogleich durch den Anblick eines Gebäudes die Bestimmung desselben ankündigen; er muss also das Nothwendig- oder Conventionell-Eigenthümliche in der Baukunst richtig auffassen, und, wenn es ihm möglich ist, schon bei der Wahl des Platzes anfangen, mit der Anordnung und Eintheilung des Ganzen fortfahren, und mit der Verzierung des Aeussern und Innern schliessen.

So mannigfaltig die Bestimmung der Gebäude ist, so mannigfaltig muss auch die Art und Weise ihrer Zusammen-

menſetzung und Anordnung, ihrer Ausführung und Verzierung ſein, ſo mannigfaltig in Rückſicht des der Beſtimmung deſſelben analogen Charakters, die Mannigfaltigkeit ungerechnet, die in Einem und demſelben Charakter gedenkbar iſt.

Mangel dieſes Nothwendig- und Conventionell-Eigenthümlichen bringt charakterloſe, theilweiſe Verfehlung deſſelben widerliche Gebäude, und gänzliche Verwechſelung architektoniſche Ungeheuer hervor.

Reifliche Ueberlegung der Beſtimmung des Gebäudes, genaue Rückſicht auf das Spiel der Ideenverbindungen bei der Anſchauung von Gegenſtänden der Natur oder der Kunſt, beſtändige Hinſicht auf die Forderungen der Zweckmäſsigkeit und Schicklichkeit, ſelbſt in den kleinſten Theilen des Gebäudes, werden dem Künſtler das Nothwendig-Eigenthümliche, und das Studium guter Werke der Baukunſt auſſer dieſem Nothwendigen auch das Conventionell-Eigenthümliche, oder den nothwendigen und conventionellen Charakter jeder Gattung von Werken der Baukunſt lehren.

Die Baukunſt vermag Rührungen des Erhabenen, Edeln, Feierlichen, Schauerlichen, Heitern, Lachenden u. a. hervorzubringen, und Ehrfurcht oder Zutrauen für den Bewohner derſelben in uns zu erwecken; ein im edeln Styl auf einer Anhöhe erbauter Pallaſt flöſst Ehrfurcht und Hochachtung, ein öffentliches Gebäude, ein Rathhaus, mit weiten Thoren, oder einer breiten, frei liegenden Treppe, Zutrauen ein, wie ein Gebäude mit ſchmalen Eingängen uns fühlen macht, daſs es nur für einen engen Kreis von Menſchen, für wenige vertraute Freunde beſtimmt ſei. Ein Prachtgebäude und ein Zeughaus, ein Schauſpielhaus und ein Tempel, ein Gefängniſs und ein Luſtgebäude, ein Porticus in einem Garten und ein Stadtthor, werden ganz verſchiedene Eindrücke machen, und alſo auch in ganz verſchiedenem Charakter ausgeführt ſein müſſen.

Aber nicht genug, daſs dieſe Charaktere gut gefaſst ſind, ſie müſſen ſich auch von dem Gemeinen entfernen, und edel gedacht, und edel ausgeführet ſein. Edel gedacht und ausgeführt iſt ein Gebäude, wenn der Baumeiſter den Charakter deſſelben ſtark zeichnete, von der Beſtimmung deſſelben ſtark gerühret wurde, wenn das Gebäude mehr auf die Einbildungskraft, als auf das Auge wirkt; wenn es uns alſo ſtark an ſich zieht, und unſer Gedankenſpiel lange beſchäftiget.

Die vorzüglichſten Quellen des Edeln ſind Symmetrie, wodurch ſelbſt ein gemeines Bauernhaus ſich von dem Niedrigen entfernt, Eurythmie, welche jedem Thei-

Theile die für das Ganze schickliche Gröſse giebt, und jede Uebertreibung verbietet, Einfalt und ſtille Gröſse, welche ſich in der Anordnung der Haupttheile und den Verzierungen äuſſert, Abwechſelung in den Formen und Umriſſen zwar nicht aufhebt, aber die Vervielfältigung derſelben einſchränkt, indem ein Gebäude mehr Einförmigkeit, als irgend ein anderes Werk verträgt, und man ſich dieſer Einförmigkeit ſelbſt zur Vermehrung der ſcheinbaren Gröſse bedienen kann. *G.*

Chor.

(*Dichtkunſt.*)

Die Beſtimmung des Chors iſt, durch die volle Kraft einer mit prachtvoller Harmonie begleiteten Melodie, einen ſolchen Theil eines für die Muſik beſtimmten Dichterwerks auszudrücken, welcher zugleich von der allgemeinſten und ſtärkſten Wirkung iſt. Chöre finden in Cantaten, Oratorien und Opern Statt. Der Dichter muſs es ſich angelegen ſein laſſen, ſie am gehörigen Orte anzubringen, zweckmäſsig vorzubereiten, die Gedanken ſo zu wählen, daſs ſie zu der feierlichen Majeſtät der muſikaliſchen Setzung paſſen, und einen Ausdruck zu treffen, welcher Erhabenheit und Stärke, ohne alle Schwulſt und Schwerheit beſitze. *H.*

Chor.

(*Muſik.*)

Unter dieſem Griechiſchen Worte, welches ehemahls jede Verſammlung von Sängern oder Tänzern bei feierlichen Gelegenheiten bezeichnete, verſteht man gegenwärtig entweder eine Geſellſchaft Sänger, den Ort in der Kirche, wo ſie ſtehen, oder auch den von ihnen vorzutragenden Geſang. In dieſem letztern Fall, welcher vorzüglich hieher gehört, bedeutet Chor ein Tonſtück, in welchem vollſtändige Harmonie von vier oder mehrern Stimmen, ſowohl mit als ohne Inſtrumental-Begleitung, vorgetragen wird. Daſs hier unter vier oder mehrern Stimmen ſolche verſtanden werden, deren jede ihren eigenen Gang hat, und die aus Discant, Alt, Tenor und Baſs beſtehen, ergiebt ſich aus dem Begriffe von vollſtändiger Harmonie. Doch darf man nicht alle Tonſtücke, die anſcheinende Gleichheit oder Aehnlich-

keit

keit mit diesen den Chören zugeeigneten Eigenschaften haben, als solche gelten lassen, denn ein allgemeiner Vereinigungs-Punct der Empfindung von Seiten der Worte ist das Eigenthümliche des Chores, und unterscheidet es von Quartetten und Quintetten in Opern und Oratorien. Wenn man das weite Gebiet betrachtet, welches einem Tonsetzer bei Verfertigung eines Chores offen steht, wenn man bedenkt, wie er hier die Tonkunst in ihrem vollen Zauber, mit der ganzen Fülle ihrer Reichthümer kann auftreten lassen, wie er einfache edle Melodie mit kraftvoller Harmonie und gut gewählter Begleitung vereint kann wirken lassen, wie er alle Arten der Nachahmung der Fuge und des doppelten Contrapuncts im kunstreichsten Gewebe darstellen kann; so wird man gewiss nicht in Abrede sein, dass ein Chor, wenn es die hier angeführten und übrigen Vollkommenheiten, deren es fähig ist, erreichen soll, keine alltäglichen Fähigkeiten erfordere, sondern dass ein gebildetes Genie, eine feurige Einbildung, gründliche Kenntniss aller Fächer der Setzkunst, Wissenschaft der gegenseitigen Wirkung jeder Stimme, jedes Instruments bei einem Tonsetzer durchaus müsse vorausgesetzt werden können, wenn er sein Heil mit gutem Erfolg an dieser Gattung von Tonstücken versuchen will. Von der Ausführung eines Chors scheint man gewöhnlich nicht die Nothwendigkeit eines behutsamen Vortrags, wie bei andern Tonstücken, vorauszusetzen, und gleichwohl, da von einem richtigen Verhältnisse der Instrumente und Stimmen gegen einander die gute Wirkung des Ganzen so sehr abhängt, sollte das doch hier vorzüglich der Fall sein, denn es kann ein Sänger in Beziehung auf sich, seine Partie untadelhaft, und doch in ein und anderer Rücksicht zum Nachtheil des Ganzen ausführen, daher die Aufmerksamkeit, sowohl der Sänger als Instrumentalisten, jederzeit halb auf die Noten, halb auf das Ganze müsste gerichtet sein, und so hätte z. B. ein Bassist, wenn in seiner Partie *forte* vorkäme, wohl zu überlegen, wie die Kehlen der obern Simmen beschaffen wären, damit er die Art des *Forte* darnach einrichtete, denn der Fall, der eben nicht so gar selten vorkömmt, ist wirklich empörend, in einem Chor eine Schwadron ausgeschrieener Bassgurgeln, gegen eine Hand voll ohnmächtiger und unreifer Discant-Stimmen aus vollem Halse brüllen zu hören.

In wie weit Rousseau Recht habe, wenn er seinen Landsleuten über die Vollkommenheit ihrer Chöre folgendes Compliment macht: *Les François passent, en France, pour reussir mieux dans cette partie, qu' aucune autre nation de l' Europe* — mögen die entscheiden, die viel der-

dergleichen gehört haben. Hat Rouſſeau nicht gleich Anfangs eine kleine Perſiſſlage im Sinne gehabt, wie faſt zu vermuthen, ſo kann es leicht ſein, daſs das *en France*, vielleicht erſt nach Anhörung eines Händelſchen Chores in ſein Manuſcript gekommen iſt. *B.*

Chor.

(*Drama der Alten.*)

Wie das Drama der Griechen aus dem Chor emporwuchs, davon wird in der Geſchichte des Drama ausführlicher geſprochen werden. Hier nur ſo viel, als dazu gehört, die Entſtehung und das Weſen des Chors zu entwickeln.

An den Feſttagen zu Ehren des Bacchus, verſammelte ſich das Landvolk, und ergetzte ſich durch gemeinſchaftliche Lieder und Tänze. Anfangs wurden die Geſänge extemporiert, bald aber fanden ſich Männer, welche zu dieſem Behufe Lieder verſchiedenen Inhalts verfertigten, die theils Schmähungen Anderer und Poſſen, theils aber Lobſprüche auf die Götter enthielten. Um dem Feſte mehr Mannigfaltigkeit zu geben, fiel man darauf, den Tänzen und Geſängen gewiſſe Erzählungen einzuſchalten, deren Inhalt mit den Liedern weiter nichts gemein hatte. Durch die Vervollkommnung, welche Thespis dieſen Erzählungen gab, wurden ſie eben ſo intereſſant, als die Geſänge. Hierauf machte Aeſchylus (man ſehe dieſen Artikel) eine ſehr merkwürdige Veränderung mit dieſem Volksſpiele, indem er die Erzählung in Darſtellung verwandelte, und ſo Schöpfer des Drama ward. Er vermehrte die Anzahl der Schauſpieler von einem auf zwei, wodurch der Dialog entſtand, veränderte die Chorgeſänge, und die handelnden Perſonen wurden zur Hauptſache. Dennoch behauptet der Chor in ſeinen Tragödien immer noch eine ſtarke Rolle. Er ſteht mit den Perſonen in genauem Zuſammenhange, je zuweilen machen die Hauptperſonen den Chor aus. Die Chorgeſänge ſind lang, und ſchweifen oft von der vorliegenden Fabel in benachbarte Gegenſtände, in das Lob der Götter und Heroen aus, und es herrſcht darin die höchſte lyriſche Erhabenheit. Sophokles führte den dritten Unterredner ein, machte dadurch die Handlung lebhafter, und den Antheil des Chors, den er nicht mehr Hauptperſon ſein lieſs, geringer. Der Chor iſt bei ihm mehr eine Art Zuſchauer der Handlung. Seine Geſänge ſind kürzer, die Empfindungen darin gemäs-

mäſsigter. Euripides wuſste ſich in die Feſſeln, welche ihm der Gebrauch des Chors auflegte, nicht ſo leicht zu fügen, als Sophokles. Bei ihm iſt der Chor mit den Perſonen des Stücks oft nur entfernt verbunden. Die Geſänge enthalten viele Ausſchweifungen, die mit der Handlung in gar keinem Zuſammenhange ſtehen, finden ſich auch in den Epiſodien ſeltner, als beim Sophokles.

Verrichtung des Chors. Die Scene der alten Schauſpiele war immer auf einem öffentlichen Platze. Neugier oder Intereſſe zog einen Theil des Volks dahin, welcher als Zeuge und Theilnehmer an der Handlung bis aus Ende derſelben blieb. Dieſer macht den Chor aus. Er miſchte ſich theils in das Geſpräch, theils ſang er nach den Epiſodien (Akten) Geſänge. Er war aber nicht bloſs Zuſchauer, ſondern leitete und beurtheilte, von keiner Leidenſchaft und Parteilichkeit geführt, was die Hauptperſonen thaten, gab Rath und That, mäſsigte heftige Leidenſchaften, und war ſtets auf der Seite der Tugendhaften. So war er die feſtſtehende moraliſche Perſon im Stück, eine Perſon, die natürlichen Verſtand, ein nie verdorbenes Herz und Erfahrung beſaſs, und als ſolche gab er den richtigen Maasſtab an, nach welchem die Zuſchauer die Reden und Handlungen der Perſonen beurtheilen ſollten. — Unſtreitig that der Chor bei den Alten durch die Vereinigung der muſikaliſchen und mimiſchen Künſte groſse Wirkung; ihn aber in unſern Trauerſpielen wieder einzuführen, würde theils meiſtens unnatürlich, theils überflüſſig ſein, weil das Weſen der Tragödie vollkommen ohne ihn beſteht.

Anlangend die Anzahl der Perſonen des Chors, ſo ſoll Aeſchylus ſie auf obrigkeitlichen Befehl von 50 auf 15 verringert haben. In der Komödie beſtand er aus 24 Perſonen. Im Dialog ſprach der Coryphäus oder Anführer des Chors allein, in den Geſängen ſangen ſie alle. Die Geſänge ſind in Strophen, Gegenſtrophen und Epoden getheilt. Während der Strophe gingen ſie von der rechten Seite des Theaters nach der linken, unter der Gegenſtrophe wieder zurück, und bei der Epode blieben ſie gegen die Zuſchauer gekehrt ſtehen. Die Geſänge waren übrigens mit Inſtrumental-Muſik und Tanz begleitet.

Auch die alte Griechiſche Komödie hatte, wie bereits erinnert worden iſt, Chöre. Ariſtophanes brauchte ſie willkührlich, um die *vis comica* zu verſtärken, und ſtellte Fröſche, Weſpen, Vögel, ſogar Wolken als Chöre auf. In der mittlern Komödie kamen ſie auſſer Gebrauch. — Von den Chören der Römiſchen Tragiker iſt nichts zu ſagen. Sie folgten in ihrem Gebrauche dem Muſter ihrer

Grie-

Griechischen Vorbilder. Seneca verletzte darin fast alle Regeln, deren Anwendung Beispiel und Kritik erforderte. *Bl.*

Choral.

(Musik.)

Canto fermo, plaint chant, ist einfacher langsamer Kirchengesang, und wird vierstimmig gesetzt, so, dass jede der vier Stimmen eine Hauptstimme ausmacht, oder ihren eigenen Gang für sich hat. Bei dieser Gattung von Gesang ist in Rücksicht auf Composition jeder Schritt mit Vorsicht zu thun, weil bei dem langsamen und feierlichen Gange desselben, harmonische Schönheiten und Fehler hier mehr als anderwärts hervorstechen. Schwülstige und zu schnell auf einander gehäufte Modulationen sind hier im Allgemeinen so wenig ein Verdienst, als Sprünge auf zu entlegenen Intervallen. Das Ordnen der Mittelstimmen in der Art, dass bei Umkehrung derselben gleichwohl noch ein fliessender melodischer Gesang Statt fände, könnte als einer der bündigsten Beweise von der Güte eines zweckmässig und gut gesetzten Chorales gelten. Was über den richtigen Vortrag der Choräle könnte angemerket werden, ist aus den beim guten Gesange überhaupt zum Grunde liegenden Regeln zu entlehnen. Aber wie bei der Ausführung den äusserst nonsensikalischen Verhältnissen der Töne der Orgel gegen die, welche sich die Stimmen der Gemeinden erlauben, abzuhelfen wäre; dieses würde sicher ein etwas schwereres Problem ausmachen. Man vergleiche die Signaturen eines vierstimmig-gutgesetzten Chorales mit den Mittelstimmen und den Bässen, die sich jeder aus der Gemeinde *pro lubitu* zur Melodie macht, und man wird erstaunen, in was für einem wilden Chaos von unauflösbaren Dissonanzen und Misklängen die christlichen Choräle grösstentheils in ihrer Ausführung erscheinen. Ob nun der äusserst schwierige Fall anzunehmen, dass es noch einst so weit kommen könne, dass jeder Kirchengänger durch Musik-Unterricht auf der Schule vorbereitet würde, eine der Mittelstimmen, oder den Bass, so wie diese wirklich in der Partitur des Chorales vorkommen, in der Kirche aus seinem Gesangbuch mitzusingen, wie man dieses, als schon zur Wirklichkeit gebracht, von einzelnen Gemeinden in der Schweiz und Holland behauptet, ob die Harmonie derselben mehr simplificiert werden, oder ob es beim Alten bleiben wird? mag die Folge der Zeit entscheiden. Man nennt den Choralgesang auch den Gregorianischen, weil sich der Pabst Gregorius der Grosse um die Verbesserung des-

desselben in so fern verdient gemacht hat, weil er die engen Schranken, die der Mayländische Bischof Ambrosius dem Choralgesang setzte, für die damahlige Art sehr erweiterte. Nachher gab ihn Glarean durch Festsetzung der sechs plagalen, und sechs authentischen Octavengattungen einen ausgedehntern Wirkungskreis. (Man sehe die Artikel Octavengattung und Tonart). Ueber das Verhältniss der Würde, deren die Choräle, entweder in dieser Manier, nämlich Dorisch, Phrygisch, Lydisch u. s. w. oder in der gegenwärtig - üblichen dur und moll geschrieben, fähig wären, ist sehr viel gestritten worden. Viele lassen sich es durchaus nicht nehmen, dass ein Choral in der Dorischen Tonart nicht erbaulicher sei, als einer in D moll. Sogar der berühmte Tartini ist ganz entzückt über die Würde der alten Kirchengesänge, und giebts ganz auf, dass je ein Sterblicher so eine *Cantilena piena di gravitá maestá e dolcezza congiunta a somma simplicitá musicale* ans Licht der Welt bringen könne. Hier ist nicht der Ort zu untersuchen, ob die ersten Eindrücke im frühern Alter bei Tartini, und denen, die mit ihm gleicher Meinung sind, die Veranlassung zu ähnlichen Aeusserungen sein können. Gewiss bleibt es nach unparteiischer Gegeneinanderstellung jener beiden Arten die Choräle zu componieren, dass der Tonsetzer, welcher ausser den erforderlichen Einsichten in die Harmonie, erhabener Gefühle fähig ist, und eine gewisse Würde des Geistes besitzt, bei der Behandlung der Choräle nach dem heutigen System, weit mehr freies und offenes Feld für sein Genie findet, als bei jenen eingeschränkten Octavengattungen, die für die damahlige Zeit allerdings ein grosser Fund waren. Wer aber jene Eigenschaften nicht besitzt, der wird nichts ausrichten, er mag Dorisch, Mixolidisch in dur oder moll setzen. Ueber die Art der gewöhnlichen kunstmäsigen Behandlung des Chorals sehe man den Artikel Canto fermo. *B.*

Choregraphie.

(*Tanzkunst.*)

Die Kunst, vermittelst gewisser Zeichen die Stellungen und Bewegungen des Tänzers und die Gänge oder Bahnen des Tanzes zu bezeichnen, wie der Gesang durch Noten angegeben wird. Die Alten kannten wahrscheinlich diese Kunst gar nicht. Der Canonicus Thoinet Arbeau gab in seinem Werke Orchesographie (1588) die erste Idee zu dieser Kunst; aber seine Erfindung bestand bloss dar-

darin, dass er die Bewegungen und Schritte des Tanzes unter jede Note der Melodie schrieb. Beauchamps bereicherte diese Erfindung dadurch, dass er für die verschiedenen Arten von Schritten und Sprüngen gewisse und bestimmte Zeichen erfand, und wurde durch einen Beschluss des Parlaments für den Erfinder dieser Kunst erklärt. Endlich brachte Feuillet in seinem Werke *Chorégraphie ou l'art d'ecrire la danse par charactères etc.* 1701 durch Erfindung von Zeichen für die Beugungen, Erhebungen, Senkungen, Bewegungen der Füsse und Arme, für die Sprünge, Cabriolen und die bestimmten nach den verschiedenen Zeitmaasen abgemessenen Schritte und Gänge des Tanzes u. s. w. diese Kunst zur Vollkommenheit. Das von Herrn von Blankenburg angeführte Werk: Kurze und leichte Anweisung die Compagnietänze in Choregraphie zu bringen, von A. W. Winterschmid 1758, ist vermuthlich noch das Neueste hierüber. *G.*

Choriambus. Choriambisch.

(*Dichtkunst.*)

Dieser prosodische Fuss besteht aus einer langen, zwei kurzen und noch einer langen Sylbe, oder aus einem Trochäus und Jambus, oder aus einem Dactylus und einer angehängten langen Sylbe.

– ⏑ ⏑ – || – ⏑ | ⏑ – || – ⏑ ⏑ | –

Das choriambische Sylbenmaass besteht aus einem oder zwei solchen Füssen mit Trochäen, Spondeen oder Jamben, und giebt dem Gedicht eine feurige Bewegung. Es leidet in Ansehung der Zeilen verschiedene Abwechselungen, deren wir zwei aus dem Horaz anführen wollen.

– – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –
– – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –
– – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –
⏑
– – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –

Du vom Himmel gesandt, du, des Romulischen
Volkes Genius! ach! lange schon fern von uns!
Komm, verzögere forthin deine den Vätern längst
Angelobete Rückkehr nicht.
IV. B. 1. Ode. Ramler.

– ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –
– ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –
– ⏑ | – ⏑ ⏑ – | ⏑̄
– ⏑ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –

O Blanduſiens Quell, glänzender als Kriſtall,
Werth mit Weine vermählt, mit ihm gekrönt zu ſein!
Dein iſt morgen ein Böckchen,
Deſſen Stirne ſchon Hörner keimt.
III. B. 13. Ode. Raml.

Klopſtock nahm dieſes Sylbenmaaſs zuerſt mit Glück in die Deutſche Dichtkunſt auf. *G.*

C h o r t o n.

(Muſik.)

Siehe den Artikel T e m p e r a t u r.

C h r o m a t i ſ c h.

(Muſik.)

So nannten die Griechen das mittlere der bei ihnen eingeführten Klanggeſchlechter. Bei der Nachforſchung der Urſachen des für dieſes Klanggeſchlecht angenommenen Wortes C h r o m a, welches F a r b e bedeutet, iſt man auf zweierlei Vermuthungen gefallen. Die erſte iſt, daſs vielleicht die Griechen die Charaktere dieſes Klanggeſchlechts mit einer andern Farbe oder Tinte geſchrieben hätten, wie die beiden andern. Die zweite, welches die von C a p e l l a iſt, beſteht darin, daſs dieſes Klanggeſchlecht in Rückſicht ſeines Eigenthümlichen gleichſam zwiſchen den beiden andern ſtehe, wie eine Farbe zwiſchen ſchwarz und weiſs, und daher ſeine Benennung erhalten habe. Da der Unterſchied der drei Klanggeſchlechter nichts beſtimmte, als die verſchiedene Eintheilung des Tetrachordes, ſo galt bei dem Chromatiſchen folgende: Man ſtieg von unten nach oben zu in zwei halben Tönen, und dann in eine kleine Terz, ſo daſs das Verhältniſs der Intervallen gegen einander ſtand wie h, c, cis, e. Daſs ein Geſang in dieſem Klanggeſchlechte ſo wie im Enharmoniſchen, ohne Zuziehung der übrigen nicht eben ſehr erbaulich kann geweſen ſein, iſt ſehr zu vermuthen, und dieſes hat wahrſcheinlich nach und nach die Vermiſchung ſämmtlicher Klanggeſchlechter befördert, ſo wie in der heutigen Muſik ein beſtändiges Verweilen in einerlei Tonart,

art, wo doch bei weitem der Umfang, oder die mögliche Erweiterung nicht mit dem Eingeschränkten jener Klanggeschlechter im Einzelnen zu vergleichen, endlich ermüden würde, und man deſshalb in entfernte Tonarten schreitet, oder andre Tonleitern annimmt. Das chromatische Klanggeschlecht kömmt in der heutigen Musik meist nur als uneigentliche Benennung vor, und man verstehet unter chromatischen Tönen solche, die nicht mit der Tonica eines Tonstückes in einer Art von Verwandschaft stehen, oder die ausserhalb der diatonischen Tonleiter derselben liegen. Aber eigentlich ist eine chromatische Tonfolge nichts anders, als die Fortrückung einer Stimme durch halbe Töne, daher im Grunde hier eben so eine Art von conventioneller Täuschung wie beim enharmonischen Klanggeschlecht obwaltet, und der Schritt von C nach Des würde, ohngeachtet das Intervall nur ein halber Ton ist, gleichwohl diatonisch heiſsen, da hingegen der Schritt von C nach Cis die Benennung eines chromatischen erhalten müſste. Man wird den Ausdruck c h r o m a t i s c h sehr oft in dem Munde der Musikliebhaber, oder derer, die sich gern mit Kritik befassen, hören, wenn es darauf ankömmt, über ein Tonstück von nicht alltäglichem Gehalt, ein Urtheil zu fällen, dann heiſst es: Dieses Stück ist sehr chromatisch gesetzt, oder es enthält viel Chromatik. Ob nun dieser Ausdruck nicht dann und wann seines gelehrten Klanges wegen gebraucht wird, mag an seinen Ort gestellt bleiben. Natürlicher und richtiger würde es wenigstens klingen, wenn man bei Beurtheilung der Tonstücke, deren harmonische Gänge man für keine gewöhnlichen hielt, und in welchen man fremde Tonarten und kühne Ausweichungen zu entdecken glaubte, und über die man mit einem Worte etwas sagen wollte, anstatt sich des Ausdrucks chromatisch zu bedienen, der im Grunde weder den Gehalt des Tonstücks, noch die Gelehrsamkeit des Componisten bestimmt, lieber sagte: Das Stück ist reich an Harmonie, hat kunstreiche Ausweichungen u. s. w. *B.*

C i s.

(*Musik.*)

Dieser Ton, welcher auf der heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter zwischen C und D liegt, erhält im Notensystem seine Stelle auf der Klangstufe von C, wo er durch ein vorher gegangenes Kreutz muſs angekündigt worden sein. Da man diesen Ton so gut wie jeden andern zu einer Tonart machen kann, so wird man ihn auch das

Beiwort moll oder dur zugesellet finden. Die Schwierigkeiten aber, die er als Tonart durch die bei der geringsten entfernten Ausweichung entstehende doppelte Kreutze und been mit sich führt, sind Ursache, daſs er seltner als Tonart vorkömmt. Doch wird man, wenn man nicht b statt Kreutze, oder Kreutze statt b vorzeichnet, welches in mehrern Fällen willkührlich ist, die Behandlung dieser Tonart nicht so gar schwer finden. Als harte Tonart, wird Cis besser mit been bezeichnet, da es denn freilich nicht mehr Cis sondern Des heiſst, und mit b moll einerlei Vorzeichnung hat. Als weiche Tonart zeichnet man Kreutze vor, die dieselben als bei E dur sind. Der Ton Cis heiſst im Auslande, wo die Guidonische Solmisation noch beibehalten ist: *Ut diesis.* *B.*

Cithara.

(*Musik.*)

Cither. Ein aus den ganz ältesten Zeiten Griechenlandes herstammendes musikalisches Instrument. Der Erfinder desselben war Apollo, welcher an dem Hofe des Königs Admet in Thessalien lebte. Er bezog dieses Instrument Anfangs mit 4 Saiten, deren Anzahl in der Folge, wie die der Lyre willkührlich vermehret wurden, und endlich bis zu 30 und 40 anwuchs, die nach Art unserer zweichörigen Flügel, theils in Einklang, theils in die Octave gestimmt wurden. Es entstanden allmählig aus der Cythara mehrere Instrumente, als z. B. Magadis oder Magas, Simicon u. s. w. Ihr Unterschied beruhete aber im Wesentlichen nur auf der Verschiedenheit der Anzahl ihrer Saiten.

Von demjenigen Instrumente, welches wir noch heutiges Tages unter dem Namen Cyther kennen, sind drei Gattungen gebräuchlich, nämlich die Deutsche, die Italiänische und die Spanische. Sie haben aber alle das Unglück, daſs sie in dem gröſsten Theile Deutschlands aus feinern Cirkeln verbannt sind, und nur noch Hand in Hand mit dem Hackbret gehen. *B.*

Clarinette.

(*Musik.*)

Ein bekanntes Blasinstrument, welches in jetzigen Zeiten mehr als vormals in Orchestern eingeführt ist, und anfängt in selbigen fast unentbehrlich zu werden. Auch be-

berechtigen selbiges so manche entschiedene Vorzüge vor den mehresten Blasinstrumenten hierzu vollkommen. Es ist nach dem Bassetthorne das tonreichste aller Blasinstrumente, nähert sich in der Aehnlichkeit dem Tone der Menschenstimme am meisten, und thut sowohl concertierend als auch bei obligaten Arien, und zum Ausfüllen in Orchesterstücken eine ganz vorzüglich gute Wirkung.

Der Umfang der Töne der Clarinette geht vom E der kleinen Octave bis in das viergestrichene C, wobei man natürlich Veränderung der Mittelstücke, und dass die oberen Töne nur Sache des Concertisten seien, voraussetzen muss. Da man durch höhere oder tiefere Clarinetten, wie auch durch Mittelstücke in alle Töne gut einstimmen kann, so hat man die Vorzeichnung für dieses Instrument der bei den Waldhörnern angenommenen gewissermaassen ähnlich gemacht, und die Tonart sei welche sie wolle, wird immer in C und F des Violinschlüssels geschrieben, aber die Stimmung der Clarinette jedesmal mit angegeben. *B.*

Clausel.

(Musik.)

Clausula. Ist die Benennung für die den vier Stimmen ihrer Natur nach zukommenden, und bei selbigen, vorzüglich in Final-Cadenzen festgesetzten Art der Fortschreitung. Man findet hierüber ein Mehreres unter dem Artikel Cadenz. Ausserdem braucht man den Ausdruck Clausel dann und wann so wie den von Coda, um den letzten Satz einer Fuge u. s. w. anzuzeigen, und nennt ihn eine Final-Clausel. *B.*

Clavier.

(Musik.)

Clavichord. Ein genugsam bekanntes Instrument mit Tastatur, Tangenten und Drath-Saiten u. s. w. welches erst in neuern Zeiten sehr wesentliche Vervollkommnungen erhalten hat, da man es Bundfrei gemacht, den Umfang desselben bis auf fünf Octaven erweitert, und richtigere Mensuren dabei festgesetzt hat. Ausserhalb der Grenzen Deutschlands kann es sich zwar keiner grossen Auszeichnung rühmen, und so gar in vielen einheimischen Cirkeln hat es dem Fortepiano so ziemlich das Feld räumen müssen, allein dieses verringert darum seinen innern Werth nicht

nicht im Geringsten, und so lange die Fortepiano's keine Zusätze wesentlicherer Vervollkommnung als die bisherigen, denen man jedoch in ihrer Art immer Gerechtigkeit wird müssen wiederfahren lassen, erhalten, so lange wird auch ein gutes Clavier, bei dessen Anschlag man eine gehörig-beobachtete Elasticität der Saiten fühlen, den Ton in der Angabe bestimmen, und dessen Haltung einigermassen dirigieren kann, gewiss auch das Lieblingsinstrument derjenigen Künstler und Liebhaber bleiben, welche den Unterschied zwischen einem sanften Tone, der zu modificieren ist, und einem brillanten, der diese Eigenschaft nicht hat, fühlen und benutzen können. Dass Guido Aretinus, wie man annimmt, der Erfinder des Clavieres soll gewesen sein, ist wohl ein wenig weit hergeholt. Sein Beitrag, er mag indessen in einer nahen oder fernen Veranlassung bestanden haben, verdient immer Dank, so wie des Guidos Verdienste um andere Zweige der Musik Achtung. *B.*

Clavis.

(Musik.)

Mit diesem Worte bezeichnet man jeden einzelnen Tasten auf dem Fortepiano oder Clavier, durch welchen der Anschlag eines Tones bewirkt wird, und alle diese Tasten zusammen nennt man Claviatur. Ferner wendet man es auch auf die Vorzeichnung an, die den Noten ihre Gattung in Absicht auf Höhe und Tiefe giebt; da aber dieses jetzt mehr durch das Deutsche Wort Schlüssel geschieht, und man lieber saget, der Bass-Schlüssel, der Discant-Schlüssel, als der Bass-Clavis, der Discant-Clavis, so findet man das hieher Gehörige unter dem Artikel Schlüssel. *B.*

Coda.

(Musik.)

Zusatz, Anhang, Schluss. Eine Benennung, welche in einem Tonstücke öfters dem Satze gegeben wird, der selbiges zum völligen Schlusse bringt. Bestünde z. B. das Finale eines Tonstücks aus mehrern kleinen Sätzen, die zum Theil wiederholt werden müssten, so würde der letzte Anhang, nach welchem keine Wiederholung jener Sätze mehr Statt fände, Coda genannt werden. Man giebt auch diese Benennung der kurzen Tonfolge, die man nach einem unendlichen Canon (*Canone infinito*) eintreten läst, um selbigen förmlich zu schliessen. *B.*

Coelestin.

(*Musik.*)

Ein Zug, welcher ehemahls sehr häufig an Clavieren angebracht war, und durch welchen man, so wie noch gegenwärtig der Fall beim Pianoforte ist, eine gewisse Veränderung des Tons hervorbringen konnte. Jetzt weiss man von diesem Zuge sehr wenig mehr, wenigstens kommt er äusserst selten vor. *B.*

Coloraturen.

(*Musik.*)

Man versteht mehrentheils unter dieser Benennung zusammen, was man unter Passagen, Rouladen u. s. w. (man sehe diese Artikel) im Einzelnen versteht, aber selten oder fast gar nicht gebraucht man diesen Ausdruck anderwärts als bei Bravour-Arien, in welchen die Coloraturen gewöhnlich mit Aushaltung irgend eines Vocals aus einem Worte vorgetragen werden. Die am besten hiezu sich schickenden Vocales sind a, e, und o. *B.*

Colorit.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel Farbengebung.

Comma.

(*Musik.*)

Ist die Benennung des neunten Theiles vom Zwischenraum zweier neben einander liegender ganzen Töne. Um nämlich den allmähligen Uebergang von einem Tone zum andern so bestimmt als möglich anzugeben, hat man neun Abtheilungen oder Commata angenommen, die man sich am besten unter so viel verschiedentlich gestimmten Saiten denken, oder auf dem Monochord durch Verrückung der Stege versinnlichen kann. Den vornehmsten Bezug haben diese Abtheilungen auf Temperatur der Instrumente und die sogenannten Hülfs-Intervallen. In jenem Fall berichtigt man, durch Abnahme und Zugabe eines Commas von Höhe oder Tiefe, die Stimmung auf Clavieren oder andern ihnen ähnlichen Instrumenten, und in diesem wird die

Vorftellung vom enharmonifchen Klanggefchlecht und der *Diefis* der Griechen in etwas anfchaulich gemacht, fo dafs man in Rückficht der Verhältniffe, welche die Intervallen durch die oder jene Vorzeichnung erhalten, eine eigene Art von kritifcher Ueberficht erlangt, und fich nach felbigem Begriffe, nicht allein von halben und ganzen, fondern auch von kleinen halben und kleinen ganzen Tönen abfondern kann. So find z. B. Cis und Des, oder Dis und Es in Rückficht auf Tiefe und Höhe um ein Comma verfchieden, und man nennt ihren Abftand den kleinften halben Ton. Der von C und Cis oder F und Fis hält vier Comma, und ift der kleine halbe Ton. C und Des oder F und Ges haben fünf Comma zwifchen fich, und ihr Abftand wird angefehen als der grofse halbe Ton u. f. w. welches alles bei dem Gefange, der Violinen und den Blasinftrumenten zur richtigern Intonation mit Nutzen anzuwenden wäre. Man hat auffer der Gattung des angeführten Comma's, welches man das fyntonifche oder das Comma des Dydymus nennt, verfchiedene andere angenommen. Allein da felbige meift abzielen, durch verfchiedene Arten von Stimmung das Mangelhafte der gleichfchwebenden Temperatur zu beweifen, fo werden fie hier als zweckwidrig übergangen. *B.*

C o m p a r f e n.

(*Schaufpielkunft.*)

Die ftummen Perfonen in einem Schaufpiele. Da die zweckmäfsige Befetzung der Rollen redender Perfonen von unfern Schaufpiel-Directoren oft genug fo äufferft vernachläffigt wird, was kann man wohl von ihrer Sorgfalt für die C o m p a r f e n erwarten? In der That nimmt man auf diefen Punct, felbft bei fonft guten Theatern, fo wenig Rückficht, dafs nicht felten die Wirkung eines vorhergegangenen guten Spiels durch die plumpe Dazwifchenkunft folcher Figuren geftöhrt, und der Zufchauer bei aller Nachficht, die er feines eigenen Vortheils wegen diefen Menfchen wiederfahren zu laffen geneigt fein mag, auf die unbarmherzigfte Art aus der Illufion geriffen wird. Um nur ein Beifpiel anzuführen: wie abgefchmackt fehen und gebehrden fich nicht oft die C o m p a r f e n, welche Soldaten vorftellen, befonders wenn fie ins Handgemenge kommen? Billig follte man daher diefen Punct mehr beherzigen, da er fo fehr zur Vollkommenheit des Ganzen beiträgt. Vorzüglich follten es diejenigen guten Schaufpieler, welche gerade nichts zu thun haben, ihrer nicht unwerth achten,

fol-

solche Rollen zu übernehmen, und ihre Gehülfen anzuleiten. Wo aber auch diese Rollen durchgängig mit Nicht-Schauspielern besetzt werden müssen, da lassen sich doch immer an jedem Orte einige taugliche Subjecte finden, welche man, mit nicht allzugroser Mühe, jedesmahl vorher abrichten kann. Herr von Götz schlägt sehr ingeniös und zweckmässig vor, sich hierzu einer Anzahl gezeichneter Stellungen zu bedienen, welche sich, wie die Figuren des Schachspiels oder Krippenmännchen auf ein Bret, das in kleine Quadrate eines Schachbrets getheilt sein müsste, ordnen und versetzen liessen. „Mittelst solcher Männchen, sagt er, könnte man vor Hauptproben der Stücke besondere Gruppen-Effecte im Zimmer versuchen, und sodann auf dem Theater bei Ordinierung der Mitläufer von dergleichen Zusammensetzungen ordentlichen Gebrauch machen. Obgleich die menschliche Form unendlicher Veränderungen fähig ist, so lassen sich doch für jede Leidenschaft einige charakteristische Bewegungen angeben, welche entweder an und für sich schon sprechend sind, oder wenigstens durch geschickte Anwendung bei einiger significativen Gelegenheit die erforderliche Wirkung hervorbringen können. — Nach den Quadraten des Figurbretes könnte allenfalls auch einige Proportion mit dem Fussboden der Bühne veranstaltet werden, mittelst welcher die Comparsen binnen wenigen Minuten zu den sprechendsten Gruppen anzuleiten wären.“ *L.*

Composition.

(*Mahlerei.*)

Siehe den Artikel *Zusammensetzung*.

Composition.

(*Musik.*)

Ist die Kunst, vermittelst der Regeln des reinen Satzes, oder der Wissenschaft alles dessen, was auf Melodie und Harmonie genauere Beziehung hat, neue Tonstücke hervorzubringen, und will man das Wesentlichste nicht übergehen, so setze man hinzu: Das Vermögen, selbige mit Gefühl und Charakter zu beleben. Es heissen daher nur diejenigen, welche der Tonkunst auf diese Art obliegen, und sie nach diesem Maasstabe behandeln, im eigentlichen Verstande Componisten oder Tonsetzer. Denn es kann jeder, wie in allen Künsten, so auch hier, mit gesundem Menschenverstand

ftand und anhaltendem Fleifs, einen gewiffen Grad von Vollkommenheit erlangen, er kann fich gründliche Einfichten in die Harmonie erwerben, über Wirkungen in der Mufik und deren Urfachen die richtigften Urtheile fällen, und in jeder Partitur die kleinften Abweichungen von der Reinheit im Satze entdecken, und zur Noth mufikalifche Auffätze machen lernen, denen von Seiten des Rhythmus, und der Regeln des reinen Satzes auch die ftrengfte Kritik nichts anhaben kann; allein alle diefe erlangten Fähigkeiten gewähren nur Anfprüche auf den Titel eines einfichtsvollen Harmoniften. Mit dem eines gefchmackvollen Componiften hat es eine eigene Bewandnifs. Ein Unterfchied, der aber zuweilen gar nicht beherzigt wird, weil man bei jenem, diefen ftillfchweigend vorausfetzt, und hierdurch auf nicht geringe Verirrungen ftöfst. Wenn man in der Compofition nicht Mittel mit Zweck verwechfelt, fo hat das Gebiet derfelben einen fehr weiten Umfang. Als die erften und unentbehrlichften Mittel, diefes Gebiet mit feftem Fufs betreten zu können, kann man eine genaue Kenntnifs alles deffen anfehen, was fich unter die Rubrik des reinen Satzes claffificieren läfst: die Lehre von Melodie, Harmonie, Rhythmus, Generalbafs der Fuge, des Canons und doppelten Contrapuncts. Mit diefen wiffenfchaftlichen, und zur Compofition nothwendigen theoretifchen Fächern, welche die Kunft fich harmonifch-richtig und mit Mannigfaltigkeit auszudrücken, lehren, aber über die eigentlichen Mittel zu Erreichung des Zwecks der Compofition fehr wenig enthalten, ift zwar fehr viel, aber bei weitem noch nicht alles gethan. Die hieher noch einfchlagenden wiffenfchaftlichen Theile müffen aus fehr entlegenen Gebieten zufammen getragen werden. So ift z. B. für die Compofition des Gefanges nothwendig: Vollkommene Kenntnifs der Sprache überhaupt, Richtigkeit der Begriffe von Accent, Declamation u. f. w. In Beziehung auf Inftrumental-Mufik: Kenntnifs der Natur und Wirkung jedes Inftrumentes, von dem man Gebrauch machen will, deffen Temperatur, Umfang von Tönen, Verhältnifs feiner Tonarten gegen die übrigen u. f. w. So kräftig nun zwar diefe Kenntnifs und Hülfsmittel in Vereinigug mit jenen wirken können, fo ertheilen fie doch aber einem Tonftück immer noch nicht Seele und Charakter. Die Beförderung diefes Umftandes wird nur durch die unmittelbare Beihülfe der gütigen Natur bewirkt, und diefe Beihülfe beftehet hauptfächlich in einem feinen und richtigen Gefühle, einer feurigen Einbildungskraft, und in Gefchmeidigkeit des Charakters, fich in den und jenen Affect mit Leichtigkeit verfetzen zu können.

Um

Um diefes letztere aber in Beziehung auf glückliche Uebertragung derfelben vermögend zu fein, müffen diefe Affecten fchon zuvor in der Seele des Componiften gelegen haben, und nur durch den gegenwärtigen Fall angefachet worden fein; und will man diefes wiederum annehmen, fo fetzet es eine, fchon im frühern Alter gehabte Bildung, praktifchen Umgang und Vertraulichkeit mit mannigfaltigen Situationen aus der fittlichen Welt voraus. Dafs eine genaue Erörterung und Auseinanderfetzung aller der hier vorausgefetzten feltenen Fälle und günftiger Concurrenzen zu weit führen würde, ift leicht einzufehen. Es fei genug, wenn aus diefen angeführten, und nur willkührlich ausgehobenen Erforderniffen zur Compofition, im Fall der Noth, die Evidenz der Wahrheit beftätiget wird, dafs das Hohepriefter-Amt im Tempel der Tonkunft doch wohl feine ganz eigenen Schwierigkeiten vorausfetzen mag, wenn es auch fchon mit den Tempeldienern im Vorhof diefer geheiligten Stätte fo viel Aufhebens nicht bedarf.

Ueber die verfchiedenen Arten von Compofition findet man das hieher Gehörige unter dem Artikel Styl.

B.

Concentus.

(*Mufik.*)

Ift ein Ausdruck, welcher in der ältern Mufik vorkömmt, und durch welchen die Begleitung eines Gefanges in der Octave oder im Einklange angezeigt wurde, fo wie ohngefähr der Fall in den Antiphonien der Griechen war. Die Mufik *Concentu, Discantu, et Organis* treiben, hiefs damahls fo viel als Tonftücke mit Vocal- und Inftrumental-Begleitung ausführen. Wie die Art der Begleitung des Discantes hiebei befchaffen war, findet man unter dem Artikel Discant. *B.*

Concert.

(*Mufik.*)

Bedeutet zunächft eine Gefellfchaft von mehrern Tonkünftlern, welche zufammen eine vielftimmige Vocal- und Inftrumental-Mufik aufführen. In einem andern Sinne zeigt es eine befondere Gattung von Tonftücken an, deren eine Art fo befchaffen ift, dafs zwar alle Inftrumentalpartieen fo eingerichtet find, dafs fie in gleicher Art auf ein allgemeines Ganze mitwirken, in welchem aber doch zu-

weilen in eine auch wohl mehrere Stimmen kleine Solo-Stellen verlegt find, in denen fie gleichfam zu kämpfen fcheinen *(concertare)*, die andere Art aber fich von diefer darinn unterfcheidet, dafs nur ein einziges Inftrument, zuweilen doch aber auch mehrere, den Hauptgefang mit abwechfelnden Tutti's durch alle Sätze durchführen. Ein Tonftück jener Art heifst *Concerto groſſo*, von diefer *Concerto di cammera* oder ein Kammer-Concert.

Gegen die Behauptung des Herrn Sulzers, dafs diefe letztere Art von Concerten nur als eine Uebung für den Tonfetzer und Spieler anzufehen feien, dafs fie keinen Charakter hätten, auf nichts als auf Ergötzung des Ohres abzweckten, und, was ganz natürlich folgt, nicht in die Claffe reeller Tonftücke gehörten, liefse fich wohl mancher gegründete Einwurf machen. Wahr ift es allerdings, dafs ein grofser Theil von Concerten mehr mit dem Gepräge einer mufikalifchen Gaukelei, als mit dem einer geäufferten Empfindung bezeichnet ift; denn fo fetzt fich zuweilen ein Virtuofe, der noch kaum mit den Anfangsgründen der Harmonie bekannt ift, ein Concert auf, und der Zweck, den er bei der Ausführung deffelben zu erreichen ftrebt, ift, und kann auch unter fo bewandten Umftänden kein anderer fein, als feine Zuhörer für fein Spiel, feine Fertigkeit auf feinem Inftrumente einzunehmen. Hierauf beruhet Compofition und Ausführung. Was Wunder alfo, wenn jede Gelegenheit zu einem *Salto mortale* mit Begierde ergriffen wird, wenn fich zu ganzen Seiten Paffagen einander jagen, von denen die eine immer halsbrechender ift, als die andere. Solche, und mehrere diefem ähnliche Fälle können freilich unter die Mifsbräuche gezählt werden, die den Werth eines Concerts fehr verdächtig machen müffen. Allein üble Anwendungen und Mifsbräuche, wenn fie auch gleich eine Sache entftellen können, heben doch darum noch nicht ihr Gutes auf. Warum könnte man fich nicht in einem Concerte einen beftimmten Charakter, oder einen Affect denken, der von einem Tonkünftler von richtigem Gefühl, der feines Inftrumentes ganz mächtig, und dabei auch Componift wäre, durch alle Nüancen modificieret würde, und in welchem Begleitung, Bewegung, Tonarten, Paffagen, einfache melodifche Stellen u. f. w. forgfältig eingerichtet wären, diefen Zweck zu erreichen. Was würde aus dem gröfsten Theil der Tonftücke werden, wenn man fie aus dem Gefichtspuncte richten wollte, nach welchem Herr Sulzer den Stab über die Concerte bricht. Man trenne z. B. Situation und Worte von einer Arie oder einem Finale aus einer Oper, und fehe, ob man aus der Mufik die Empfindung erräth, die fie

be-

bezeichnen foll. Wer wollte diefe Mufik defswegen verwerfen, weil fie allein fo ohnmächtig wirkt, fo dunkel und fchwankend charakterifiert, und gleich gewiffen Silouetten nur erft dann getroffen ift, wenn der Name dabei fteht. Was würde aus den Bravour-Arien werden, die doch fo viel auffallende Analogie mit den Concerten haben? oder in was für einen Rang würde Herr Sulzer verfchiedene neuere Concerte fetzen, bei denen man fich nicht auf Schilderung leidenfchaftlicher Fälle glaubt einfchränken zu dürfen, fondern ganze Auftritte aus der körperlichen Natur zu Gegenftänden mufikalifcher Schilderungen macht? Vielleicht käme die Sache auf ihren rechten Standpunct, wenn hier ein Schritt zurück und dort einer vorwärts gethan würde.

Was die Ausführung eines Concerts — das Wort hier nicht auf einzelne Tonftücke gedeutet, fondern nach dem, zu Anfange diefes Artikels feftgefetzten Begriff im Allgemeinen betrachtet — betrifft, fo hat die Einrichtung deffelben, wenn wefentliche Erforderniffe nicht follen übergangen werden, recht fehr viel Rückfichten und Schwierigkeiten, und unter diejenigen, die am meiften über Wirkung entfcheiden, find folgende als die vorzüglichften in Betracht zu ziehen. Die Bauart des Sahles, in welchem das Concert foll gehalten werden, die Anlage des Orchesters, die rechte Stelle für den Directeur, die Sänger und Inftrumentaliften, die gehörigen Verhältniffe, und die rechte Anzahl diefer beiden letztern gegen einander u. f. w. In Rückficht des erften Punctes der Bauart des Sahles, ift, wenn felbiger nach Verhältniffen, die fich auf die Regeln der Fortpflanzung des Schalles genau gründen, angeordnet ift, eine hervorftechende und intereffante Wirkung bei der Ausführung eben fo entfchieden, als ein erleichterter Vortrag der Sänger und Inftrumentaliften; da hingegen ein aufs Gerathewohl entworfener, oder nur auf Nebenzwecke zielender Sahl mit willkührlichen Verzierungen, einer Menge Fenfter, Winkel, Gardienen, Pfeilern, Nifchen, Schnörkeln an Platfonds und Wänden u. f. w. der Ausführung ungemein fchadet. Bei der Anlage des Orchefters ift die gehörige Erhöhung, und ein dem Auge gefälliges Anfehen in Obacht zu nehmen, und die Schranken zwifchen den Zuhörern und fpielenden Perfonen auf dem Orchefter find in der Art anzulegen, dafs jene von diefen in einer gewiffen Entfernung gehalten werden. Denn erftens ift es für einen, der zu einer Arie oder einem Concert auftritt, bei welcher Gelegenheit er doch feinen Platz meift vor den übrigen Inftrumenten zu nehmen hat, ein äufferft genierender Umftand, fich gewiffermaafsen von feinen Zuhörern wie bela-

gert

gert zu fehen, und aufferdem verlieren auch Stimmen und Inftrumente die Kraft fich in der Ferne gehörig mitzutheilen. Bei den Inftrumenten kommt es, nächft einer gut ins Auge fallenden, und dem Locale angemeffenen Stellung, vorzüglich darauf an, dafs die blofs zum Ausfüllen dienenden Inftrumente nicht eine Stelle erhalten, in welcher fie den ihnen an Stärke nicht gleich kommenden Stimmen in ihrer Wirkung fchaden, oder die Hauptmelodie des Stücks betäuben können. Ferner, dafs der Directeur feinen gehörigen Standort gegen den Vorfpieler, und diefer den feinigen gegen die übrigen Mitglieder des Orchefters erhält, fo dafs unter ihnen eine wechfelfeitige Ueberficht Statt findet. Für diefen letztern Fall gaben theils verfchiedene zufällig zufammentreffende Umftände, theils vorfätzliche Veranftaltungen dem Orchefter zu der Händelfchen Gedächtnifs-Feier in der Weftmünfter-Abtei zu London eine eben fo vortheilhafte als meifterhafte Einrichtung. Der Umftand, ein gleiches und gehöriges Verhältnifs aller Stimmen gegen einander zu finden, ift ohnftreitig einer der fchwerften und wefentlichften. Der fchwerfte daher, weil er von fo vielen Zufälligkeiten abhängt, von der Stärke diefes oder jenes Sängers, vom Tone der Inftrumente u. f. w; der wefentlichfte, weil von einem richtigen Verhältnifs aller Stimmen gegen einander, einzig und allein die gute Ausführung eines Tonftücks abhängt, denn wären z. B, die zum Ausfüllen beftimmten Inftrumente oder Bäffe zu ftark befetzt, fo würde fich die Hauptmelodie dagegen matt und ohnmächtig ausnehmen, wäre das der Fall mit diefer, fo würde dagegen die Begleitung leer ausfallen, die Melodie nicht hinlänglich unterftützt, und ihr hierdurch einer ihrer wefentlichften Reitze benommen werden. Die befondere Ueberficht eines erfahrnen Directeurs giebt hier der Sache einen ficherern und beffern Ausfchlag, als alle Vorfchriften im Allgemeinen. Bei der Ausführung des Concerts felbft kommt noch in Betracht: Eine vernünftig geordnete Folge der Tonftücke, bei welcher die Aufmerkfamkeit des Zuhörers nicht erfchlafft, fondern immer neue Spannung erhält, und der ausübende Tonkünftler fich nicht vergebens ermüdet. Denn fo kann manches an fich fehr gut gefetzte einfache Tonftück durchfallen, oder feffelt doch nicht fo wie es fein follte die Aufmerkfamkeit des Zuhörers, wenn es am unrechten Orte ftehet, und z. B. nach einem grofsen Chor oder einer Bravour-Arie eintritt. Daher der Contraft, den man Tonftücke in ihrer Folge giebt, oder geben follte, nicht uneigentlich in feiner Wirkung müfste zu vergleichen fein mit gewiffen Ausweichungen oder fchnellen und unerwarteten Ueber-

bergängen in Phantaſieren oder andern Tonſtücken. Denn in einem Concert die Aufmerkſamkeit der Zuhörer allein durch Zuwachs einſeitiger Vollkommenheiten in der Ausführung oder Wahl der Tonſtücke erhalten wollen, würde, beſonders wenn dieſe ſchon wiſſen oder halb errathen können, was ſie für dieſes oder jenes Fach zu erwarten haben, ein Werk der Unmöglichkeit ſein. *B.*

Concert ſpirituel.

(Muſik.)

Dieſe Benennung gab man in Frankreich im Jahr 1725 zuerſt ſolchen Concerten, die an den Tagen gehalten wurden, an welchen die Schauſpielhäuſer geſchloſſen waren, und deren Stifter ein gewiſſer Philidor ſoll geweſen ſein, wahrſcheinlich der Vater des, wenigſtens noch vor einigen Jahren lebenden Componiſten und berühmten Schachſpielers gleiches Namens. Jetzt treten dieſe Concerte nur zu gewiſſen, der Religion geheiligten Epochen ein, und ihr Gegenſtand iſt geiſtliche Muſik. Die Gewohnheit, die Texte zu dieſen Muſiken in die Form eines Drama einzukleiden, verliert ſich im grauen Alter der Vorwelt. Daſs man aber neuerlich an einigen Orten anfängt, dieſe Dramen in Opern aufzuführen, und dadurch gewiſſermaaſsen in die verwilderten Zeiten der Mönche zurückgeht, die daſſelbe vor mehrern Jahrhunderten in ihren Kirchen mit Hinzuſetzung einer Menge Alfanzereien auch thaten, iſt gewiſs eine ganz eigene Erſcheinung, deren allgemeinere Einführung der Religion wenigſtens keinen groſsen Zuwachs vernünftiger Verehrer verſpräche. Sicher gehört von Seiten des Auditoriums zu dieſen geiſtlichen Opern ein hoher Grad von Einbildung, z. B. ſich in dem nämlichen Caſtraten, welcher vielleicht im letztern Carneval die Rolle der Königin Dido ſpielte, welches im Kirchenſtaat nichts Ungewöhnliches iſt, in der nächſten Faſten einen Simſon, oder Erz-Engel Gabriel zu denken, ſo wie von der andern Seite gewiſs ein ganzer Acteur erfordert wird, wenn er nicht wenigſtens in einer dieſer pompöſen Rollen ſcheitern will. Ein Mehreres das Concert ſpirituel betreffend, findet man unter dem Artikel Oratorium.

B.

Concertierend.

(Muſik.)

Nennet man diejenigen Stimmen, welche nach der Beſchaffenheit des Inſtrumentes, für welches ſie geſetzt ſind, die

die in einem Tonstücke herrschende Melodie theils abwechselnd führen, theils durch eigene Gänge und Passagen begleiten. Es können in einem Tonstücke mehrere dergleichen Stimmen vorkommen, und dann wird ihre Benennung durch die in ihnen liegende charakteristische Bezeichnung bestimmt, und sie heissen z. B. Symphonieen mit einer oder zwei concertierenden Stimmen, concertierende Trios u. s. w. Unter concertierenden Stimmen verstehet man auch diejenigen, die einem Gesange zugesellet sind, in welchem Falle sie zwar auch einen vor den übrigen Stimmen sich auszeichnenden Gang haben, wo sie aber doch gröfstentheils dem Gesange untergeordnet sind (man sehe den Artikel Obligat). Im Französischen hat das Wort Concertierend oder Concertant zwar einen mit dem eben angeführten ähnlichen Begriff, wenn die Rede von Tonstücken ist. Es wird aber ausserdem der Name Concertant allen an der Ausführung eines Tonstückes Theilhabenden Personen beigelegt, und spielten daher z. B. zwanzig Personen eine Symphonie, so würden in diesem Sinn diese zwanzig Personen als so viel Concertants angesehen werden. *B.*

Consonanz.

(*Musik.*)

Heifst im allgemeinen Sinn, oder nach der Etymologie des Wortes: der gleichzeitige Anschlag von zweien oder mehrern Tönen. In einer engern Bedeutung bezeichnet man mit diesem Ausdruck eine Zusammenstimmung solcher Töne, die dem Gehör angenehm und beruhigend sind. Unter der Menge Intervallen, die sich durch verschiedene Temperaturen denken lassen, giebt es eigentlich sehr wenige, die eine solche Zusammenstimmung, und einen Wohlklang verursachen, alle übrigen sind dem Gehör anstöfsig, und heissen Dissonanzen. Man theilt die Consonanzen ein: in vollkommene, deren Intervallen als consonierend unveränderlich sind, und in unvollkommene, welche als solche gröfser und kleiner sein können. Die vollkommenen Consonanzen sind: die Octave, die Quinte und die Quarte. Die unvollkommenen sind die Terz und die Sexte. Auch theilt man sie ein, in einfache und zusammengesetzte. Zu jenen gehört die Terz und Quarte, zu diesen die Quinte, weil sie aus zwei Terzen, und die Sexte, weil sie aus der Terz und der Quarte besteht. Die eigentlichen Ursachen, die man als physische Gründe anführt, warum das Gehör beim Anschlagen der Consonanzen ein natürliches Behagen, und so

das

das Gegentheil beim Anschlage der Dissonanzen fühle, sind theils sehr unbefriedigend, theils würde die Erörterung derselben hier zu weit führen. Sie sind aber meist in den Verhältnissen der Schwingungen, und in denen beim Anschlag eines schallenden Körpers sich hören lassenden Nebentönen zu suchen.

Der richtige Gebrauch der Consonanzen macht, wie leicht zu erachten, dem Tonsetzer ein sehr wesentliches Augenmerk aus, und worauf es nächst anderweitigen Rücksichten hier vorzüglich ankömmt, ist die geschickte Wahl der Consonanzen zu Grundnoten, dass nämlich vollkommene mit unvollkommenen gehörig abwechseln. Diese allein geben dem Ohre nicht hinlängliche Befriedigung, der Harmonie nicht das erforderliche Gewicht. Jene verursachen in vielen Fällen Monotonie. Ferner kommt die Art der Fortschreitung in Betracht, dass durch vollkommene Consonanzen in gerader Bewegung nicht fehlerhafte Verbindungen der Harmonie z. B. Quinten, Octaven entstehen; dass eine richtige Verdoppelung der Intervallen der consonierenden Accorde beobachtet werde, so geht z. B. die Verdoppelung der Octave der Verdoppelung der Terz und der Quinte vor, und so werden natürliche Intervalle eher verdoppelt, als die durch zufällige Zeichen erhöhte oder erniedrigte. Ingleichen kommt in Anschlag die Anwendung der schicklichen Consonanzen bei Einschnitten, Schlüssen der Perioden u. s. w. Denn es hat zwar jeder consonierende Accord für sich betrachtet, die Eigenschaft des Beruhigenden, aber der Fall wird ganz verschieden, wenn er in Verhältniss mit andern gesetzt, wenn er z. B. von diesem die Dominante oder von jenem die Mediante wird. Ganz genau lässt sich indessen die zu beobachtende Folge consonierender Accorde durchaus nicht bestimmen. Der Charakter des Tonstückes muss hier entscheiden. Ohne eine besondere Rücksicht auf selbigen wird, was an einem Orte Schönheit sein kann, sehr leicht am andern Monotonie. *B.*

Contour.

(*Bildende Künste.*)

Siehe den Artikel Umriss.

Contourniert.

(*Bildende Künste.*)

Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man einen Fehler in der Stellung einer Figur, welchen der Künstler dann

begeht, wenn er der Figur eine angeftrengtere Handlung giebt, als ihren Zweck zu erreichen nothwendig ift, wenn er von der Einfalt und Schlichtheit der Natur in allen ihren Stellungen und Bewegungen abweicht, um einer Figur eine vermeintliche Gracie zu geben, oder Trockenheit und Kälte zu vermeiden.

Ein Fürft z. B. darf nur winken, um zu befehlen, eine reitzende Schöne nur in der einfachften, naivesten Stellung erfcheinen, um alle Gracie zu zeigen, die ihr eigen ift. Befiehlet der Fürft mit gewaltfamer Bewegung, fo wird feine Macht verdächtig, und eine Schöne vernichtet ihre natürlichen Reitze, wenn fie durch Kunft und Ziererei gefallen will.

Die Bewegungen der Natur find ftäts und überall leicht und frei, haben nichts Gezwungenes, nichts Contourniertes; die Griechen ftellten fie eben fo leicht und frei dar, und erwarben fich eben dadurch eine unfterbliche Bewunderung. *G.*

Contra.

(*Mufik.*)

Diefe Benennung gab man ehemahls der Stimme, welche jetzt Alt genannt wird; auch heifst die Octave, welche unter der grofsen ift, die Contra-Octave, und ihre Töne Contra G, Contra F, u. f. w. *B.*

Contrabafs.

(*Mufik.*)

Violono. So heifst die grofse Bafsgeige, die bei vollen Mufiken gebraucht wird. Sie heifst auch Contra-Violon, vermuthlich wegen ihrer umgekehrten Stimmung gegen die Violine. Doch ift diefe Stimmung nicht allgemein angenommen, man hat Contrabäffe mit 5 Saiten, und andern Stimmungen. Das Beiwort Contra kann man auch füglich darauf deuten, weil fich die Töne diefes Inftrumentes gegen die der übrigen Bäffe, vorzüglich derer des Violoncells, ausnehmen, als würden fie um eine Octave tiefer, und folglich in der Contra-Octave gefpielt. *B.*

Contrapunct.

(*Mufik.*)

Ift im eigentlichen Verftande Mufik in Stimmen. Ehemahls nannte man Compofition, die Erfindung des Gefan-

ſanges, oder der Melodie, und Contrapunct die Compoſition der Harmonie. Die Benennung Contrapunct kömmt daher, weil die Noten in ältern Zeiten durch bloſse Puncte angezeigt wurden. Sollte damahls die in Puncte geſetzte Melodie von einer oder mehrern Stimmen begleitet werden, ſo muſsten die Puncte der begleitenden Stimme gegen die Puncte der Melodie geſetzt werden. In dieſer Bedeutung heiſst der Contrapunct der einfache, und iſt eigentlich nichts anders, als die Kunſt der Compoſition ſelbſt, oder die Kunſt des reinen Satzes, in ſo fern er bloſs die Harmonie angeht, und ſonach ſtehet jede einen Geſang begleitende Stimme mit ſelbiger im einfachen Contrapunct, ſo wie folglich auch jeder, der zwei Stimmen, ſei es auf dem Pianoforte oder auf eine andere Art ausführt, auch einfachen Contrapunct vorträgt. Derjenige alſo, dem, welches ſehr oft der Fall iſt, unter dem Wort Contrapunct, der möglichſte Grad harmoniſchen Tiefſinnes iſt vorgeſpiegelt worden, oder der bei Ausführung einer Sonate an nichts weniger als an Contrapunct dachte, dürfte bei dieſer Betrachtung vielleicht mit Monsieur Jourdain im Molière in Rückſicht ſeines Erſtaunens über die Entdeckung: er ſpreche in Proſa, in einen ähnlichen Fall kommen, und hätte Urſache auszurufen: *Par ma foi, il y a plus de quarante ans, que je joue du contrepoint, ſans que j' en ſuſſe rien.*

Man kann aber auch das Wort Contrapunct in engerer Bedeutung nehmen, da freilich eben ſo vielerlei Abſtufungen Statt finden, wie in der Proſa, und in derjenigen Bedeutung, in welcher heut zu Tage das Wort Contrapunct noch mehrentheils gilt, bezeichnet es diejenige Art von Compoſition, bei welcher die Stimmen ſo verwechſelt werden, daſs ſie ſich wechſelſeitig gegen einander ſowohl als Haupt- wie auch als begleitende Stimmen verhalten, und daſs z. B. der Gang des Baſſes, der einer Discant-Stimme zur Begleitung diente, ſelbſt Discant wird, und die zuvor geweſene Discant-Stimme in die des Baſſes verlegt wird, ohne daſs hierdurch die Richtigkeit der Harmonie nur im Geringſten geſtört wird. Dieſe Art von Contrapunct hat den Beinamen des doppelten oder vielfachen Contrapuncts. Es giebt ſowohl in dieſem als im einfachen Contrapunct mehrerlei Gattungen, und ſie ſind kürzlich auf folgende Art zu betrachten. Erſtens in Rückſicht auf den Vergleich der Noten der Gegenſtimme mit denen der Hauptſtimme. Hier erwachſen drei Arten des Contrapuncts, *a*) der gleiche Contrapunct. Bei dieſem iſt die Tonfolge ſo geordnet, daſs in dem Hauptgeſange, und der hinzugeſetzten Stimme, Note auf Note paſst;

 b) der

b) der **figurierte bunte** oder **ungleiche Contrapunct.** Hier kommen willkührliche Figuren in der zugesetzten Stimme vor. So stünden z. B. in dem Hauptgesange da Viertel oder Achtel, wo in die Begleitung Achtel und Sechzehntheile verlegt wären; *c*) der **zusammengesetzte Contrapunct.** In diesem kann das Wesentliche der beiden vorhergegangenen Contrapuncte zugleich vorkommen, nämlich Note gegen Note, Achtel gegen Sechzehntheile u. s. w. Zweitens kann der Contrapunct betrachtet werden, in Rücksicht auf **die Art der Fortschreitung der Intervallen.** Diese geschiehet entweder blofs durch solche, die an einander unmittelbar grenzen, wie z. B. c, d, e, f, oder durch solche, die unter einander entferntere Lagen haben, wie c, e, f, a. Im ersten Fall nennen die Italiäner einen solchen Contrapunct: *Contrapunto alla diritta.* Im zweiten, *Contrapunto di salto.* Was die, verschiedenen Contrapuncten hinzugefügten Beiwörter, *syncopiert, punctiert, alla zoppa* sagen, zeiget theils ihre Wortbedeutung an, theils finden sich in den Artikeln für diese Ausdrücke nähere Erklärungen. Män kann bei der Anlage eines Contrapuncts auf zwei verschiedene Arten verfahren, und entweder ohne alle Rücksicht auf die Figur der Noten blofs eine zum Hauptgesange passende Harmonie zum Gegenstand haben, oder sich einen fixen Plan entwerfen. Im ersten Fall heifst der Contrapunct, *Contrapunto sciolto*; im zweiten, *Contrapunto obligato.* Bei dieser letztern Art finden wiederum zwei Abtheilungen Statt. Man bearbeitet nämlich die dem Hauptgesange entgegengesetzten Stimmen fugenartig, oder man wählt durchaus zu der Tonfolge derselben nur eine und dieselbe Figur. In jenem Fall entstehet: *Contrapunto fugato;* in diesem: *Contrapunto ostinato* oder *d' un sol passo.* Beim doppelten Contrapunct mufs das Hauptaugenmerk des Tonsetzers auf die durch die Versetzung oder Umkehrung erwachsenden neuen Intervallen gerichtet sein, denn nicht jeder Satz, nicht jede harmonische Tonfolge ist wegen der in Absicht auf Harmonie sich verändernden Verhältnisse der Intervallen einer Umkehrung fähig. Da nun die Versetzung eines Contrapunctes in mehrere Intervalle Statt finden, oder da bei gehöriger Einrichtung die Begleitung einer Stimme, zu einem Gesang sowohl in der Terz, Quinte und Octave geschehen kann, so hat dieser Umstand mehrere Gattungen des Contrapuncts veranlafst, z. B. der Contrapunct der Octave, der Decime, der Duodecime u. a. m., welche aber sämmtlich blofs zum doppelten Contrapunct gehören.

Da wir ſchon angemerket, daſs bei contrapunctiſchen Arbeiten dieſer Art der Sinn des Tonſetzers hauptſächlich auf die durch die Umkehrung entſtehenden neuen Intervalle muſs gerichtet ſein, damit nicht fehlerhafte Fortſchreitungen entſtehen, ſo iſt es nöthig, ſich von ſelbigen eine möglichſt ſchnelle Ueberſicht zu verſchaffen, und um dieſe wenigſtens beim Eintritt in dieſes Fach etwas zu befördern, dienen gewiſſe Hülfsmittel, mit denen es folgende Beſchaffenheit hat. Man ſetzt nämlich gewiſſe Zahlen feſt, von dieſen ziehet man die in Contrapunct zu verſetzenden Intervallen ab, und die übrig bleibenden Zahlen ſind die Signaturen, die die neuen Intervallen durch die Verſetzung erhalten. Beim Contrapunct der Octave nimmt man die Zahl 9, beim Contrapunct der Decime die Zahl 11, beim Contrapunct der Duodecime die Zahl 13. Wollte man nun z. B. wiſſen, was F für ein Intervall werden würde, wenn es im Contrapunct der Octave gegen C zu ſtehen käme; ſo zöge man die Zahl 4, weil F die Quarte von C iſt, von der Zahl 9 ab, da denn 5 übrig bliebe, und alſo würde F als die Quarte von C im Contrapunct der Octave zur Quinte werden, woraus man ſich gleich die Regeln abſtrahieren könnte, daſs in dem Contrapunct der Octave zwei Quarten nicht füglich auf einander folgen dürfen, da ihre Verſetzung zwei Quinten giebt, deren unmittelbare Folge den Regeln des reinen Satzes zuwider iſt. Ausführliche Anweiſung zum Contrapunct, dieſen ſo wichtigen Theil der Setzkunſt, findet man in M a r b u r g, K i r n b e r g e r u. a. m. Was in Rückſicht der Umkehrung, als hieher einſchlagend kann betrachtet werden, findet man unter dem Artikel U m k e h r u n g. *B.*

C o n t r a ſ t.

(*Aeſthetik.*)

In allen Künſten kann von der ſinnlichen Darſtellung des Entgegengeſetzten ein für Phantaſie, Gefühl und Geſchmack wirkſamer Gebrauch gemacht werden. In jeder aber erfordert der Contraſt eine ſo ganz eigene Behandlung, daſs ſich nur wenige allgemeine Grundſätze für die Anwendung deſſelben geben laſſen, die gleich paſſend für Dichtkunſt, Tonkunſt, bildende Kunſt, Gartenkunſt, Tanzkunſt wären.

1. Der Contraſt iſt für den Künſtler nie Zweck, ſondern jederzeit nur Mittel. Sobald er ihn zum Zwecke macht, oder auch nur den Schein erregt, es zu thun, ſo

entfernt er ſich von der Schönheit, und ſchadet der Wirkung ſeines Werkes ſelbſt.

2. Iſt der Contraſt jederzeit für den Künſtler nur Mittel, ſo muſs er ſo beſchaffen ſein, daſs er die Hauptwirkung befördere, auf welche das Werk hinzielt. Er iſt verwerflich, ſobald er nichts dazu beiträgt, oder wohl gar ſie ſtöhrt.

3. Der Contraſt muſs nicht bloſs in Begriffen beſtehen, ſondern auch in denen ihnen beigeſellten Bildern der Einbildungskraft.

4. Je eine reichere Menge von Bildern die contrastierenden Vorſtellungen herbei führen, um ſo intereſſanter iſt der Contraſt, um ſo ſtärker ſeine Wirkung.

5. Aller Contraſt muſs ſich in angenehme, oder ſo gemiſchte Empfindung auflöſen, daſs in ihr das Angenehme vorwalte.

6. Die Darſtellung des Contraſtes muſs Präciſion haben, weder überladen noch dürftig ſein. Vorzüglich gilt dieſs von den Contraſten der Charaktere in Schauſpielen.

7. Der ſchöne Contraſt muſs ein Spiel des Zufalls ſcheinen, ohne einigen Einfluſs von Abſicht zu verrathen.

8. Eben deſshalb darf in Einem und demſelben Werke kein öfterer Gebrauch des Contraſtes gemacht werden.

9. Nie darf der Contraſt das feinere Gefühl beleidigen, nie ſich der Künſtler, um ihn auszuführen, niedrige, gräſsliche, ekelhafte Züge erlauben. Der Geſchmack ſetzt hier der Wahrheit der Nachahmung Grenzen. *H.*

Contraſt.

(Bildende Künſte.)

Der Begriff, den die Sprache der Liebhaber der bildenden Künste, und nicht ſelten der Künſtler ſelbſt, mit dem Worte Contraſt verbindet, entfernt ſich in der gewöhnlichen Bedeutung deſſelben ganz von dem, was man in andern Künſten und im gemeinen Leben Contraſt nennt. Der Contraſt derſelben iſt nichts, als Abwechſelung oder Mannigfaltigkeit in der Richtung der einzelnen Theile oder Glieder eines Körpers, in den Stellungen und Bewegungen mehrerer neben einander dargeſtellten Figuren, in den Proportionen, dem Geſchlecht, dem Alter, den Charakteren und Ausdrücken, in der Beleuchtung und Beſchattung, und endlich in der Färbung derſelben. Man ſiehet aus dieſer Beſtimmung des Contraſtes, daſs dieſe Benennung nicht geſchickt iſt, eine richtige Idee von dem zu

LB

zu geben, was man darunter verſteht, und es fehlet nicht an Beiſpielen und Beweiſen, daſs ſelbſt Künſtler durch dieſe Benennung irre geführet wurden.

Eine einzelne Figur in dieſem Sinne hat Contraſt, wenn keins ihrer Glieder nach Einer und derſelben Richtung hingeht, wenn ſich z. B. das rechte Bein vorwärts, und der linke Arm hinterwärts bewegt, wenn ſich die Bruſt und der Unterleib auf die linke, und der Kopf auf die rechte Seite neigt.

Mehrere neben einander geſtellte Figuren haben Contraſt, wenn keine ihrer Stellungen in einer andern Figur wiederholt, und jede von ihnen in einer andern Bewegung und Handlung dargeſtellet wird, der Mannigfaltigkeit und dem Reichthum der Natur nachgeahmt, nach Maaſsgabe der verſchiedenen perſönlichen Charaktere und der Aeuſſerungen derſelben, der verſchiedenen in Einer und derſelben Handlung enthaltenen Momente, ja ſogar nur nach Maaſsgabe der verſchiedenen Standörter, und der daraus entſpringenden Anſichten der einzelnen Figuren. Erfordern auch mehrere Figuren durchaus Eine und dieſelbe Stellung und Handlung, ſo wird es doch dem Künſtler gelingen, ihnen einen guten Contraſt zu geben, wenn er dieſe Figuren nur in verſchiedenen Anſichten darſtellt.

Jede Gruppe Eines und deſſelben Gemähldes muſs der Mannigfaltigkeit wegen, die man durchaus von dem Künſtler verlangt, mit den übrigen Gruppen contraſtieren, das heiſst, ſie muſs weder auf dieſelbe Weiſe, aus derſelben Anzahl von Figuren, noch aus Figuren von demſelben Geſchlecht, demſelben Alter, denſelben Proportionen und perſönlichen Charakteren, denſelben Anſichten, Stellungen und Handlungen zuſammen geſetzet ſein.

Eine groſse, ununterbrochene, lichte oder dunkele Maſſe würde dem Betrachter unangenehm ſein, weil ſie ein Feld darſtellte, welches ihm keinen Gegenſtand zur Beſchäftigung darbiethet, und jede Einförmigkeit leicht ermüdet; der Künſtler ſuche daher auch hierin Contraſt zu zeigen, oder mit andern Worten, er bringe in Anſehung der Beleuchtung und Beſchattung Mannigfaltigkeit und Abwechſelung in ſein Gemählde, unterbreche jede allzu groſse Licht- oder Schattenmaſſe durch Schlagſchatten oder Streiflichter. Dieſes Verfahren macht ihm auſſer den abſtrahierten Foderungen des Geſchmacks ſchon die getreue Nachbildung der Natur in ihren glücklichſten Wirkungen nothwendig.

Eben dieſe ſehr uneigentliche Bedeutung des Contraſtes tragen ſie auch auf die Färbung der Gegenſtände über. Fodert die Nachbildung der Natur in der Zuſammen-

menſetzung einzelner und neben einander geſtellter Formen und Figuren Mannigfaltigkeit und Abwechſelung, ſo iſt dieſe Foderung in Rückſicht der Färbung deſſelben nicht minder ſtreng; aber zugleich beſchränken die Geſetze der mahleriſchen, und — wenn, um die Erfindung der Farben der Gewänder, der willkührlichen Gründe u. ſ. f. auszudrücken, dieſes Wort erlaubt iſt — dichteriſchen Haltung in Rückſicht der Localfarben und ihrer Töne, den Contraſt in der Färbung eben ſo ſehr, als die Geſetze des zweckmäſsigen Ausdrucks und der Einheit des Ganzen in der Stellung einzelner und in der Zuſammenſetzung mehrerer Figuren denſelben beſchränken.

Dieſs über die gewöhnliche und zum Theil ſelbſt von Mengs angegebene Bedeutung des Wortes Contraſt, über welche wir nur deſswegen ſo ausführlich waren, um vielleicht zur Abſchaffung dieſes Wortes in dieſem Sinne etwas beizutragen. Im wahren Sinne des Wortes findet in einer einzelnen Figur durchaus kein, und in den einzelnen Gruppen gegen einander nur dann Contraſt Statt, wenn jede von dieſen einzelnen Gruppen ein eigenes, dem der andern Gruppen ganz entgegen geſetztes Intereſſe hat, wie z. B. bei der Darſtellung des Todes eines Generals im Angeſicht der feindlichen Partei.

Ein in Form, Färbung und Beleuchtung gut angebrachter Contraſt thut faſt immer die glücklichſte Wirkung; ſchön contraſtiert die jugendlich blühende Danae gegen die alte, braune, runzelichte Amme, der bärtige Pan gegen eine junge Nymphe, das auf Daniel von oben herein fallende Licht gegen die Finſterniſs der Löwengrube. Seltener aber thut der Contraſt im leidenſchaftlichen Ausdruck dieſelbe glückliche Wirkung, und auf der einen oder andern Seite ein wenig zu viel kann die ganze Wirkung zerſtöhren, diejenigen Fälle jedoch ausgenommen, wo leidenſchaftlicher Contraſt zur Hervorbringung der beabſichtigten Wirkung des Ganzen unumgänglich nothwendig iſt, und er ſeinen alleinigen Grund nicht in der Laune des Künſtlers hat, ſeine Geſchicklichkeit in dem Ausdruck entgegen geſetzter Leidenſchaften zu zeigen.

Wahrer Contraſt findet ſowohl in Anſehung der Gruppierung und des Ausdrucks, als auch in Rückſicht der Beleuchtung und Beſchattung nur bei verhältniſsmäſsig wenigen Gelegenheiten Statt; man ſollte auch daher zu jungen Künſtlern ſeltener vom Contraſt, aber deſto öfter von Abwechſelung, Mannigfaltigkeit und Reichthum in der Zuſammenſetzung und Wirkung der Figuren ſprechen.

G.

Contraſt.

(Muſik.)

Iſt Entgegenſtellung der eigenthümlichen Merkmahle, wodurch ſich Tonſtücke von einander unterſcheiden, und kann von drei verſchiedenen Seiten betrachtet werden. Erſtens: In Beziehung auf Ausführung. Hier entſtehet Contraſt, wenn ein ſanfter Geſang mit einer ſtarken, oder ein ſtarker plötzlich mit einem ſanften abwechſelt u. ſ. w. Zweitens: In Beziehung auf Inſtrumente. So ſtehen Flöten mit Pauken und Trompeten im Contraſt, wenn jene ein Paſtorale, dieſe einen feierlichen oder kriegeriſchen Auftritt bezeichnen. Drittens: In Beziehung auf Compoſition. Hier finden dreierlei Rückſichten Statt. *a*) Bewegung, wenn plötzlich ein Tonſtück vom Geſchwinden ins Langſame, oder vom Langſamen ins Geſchwinde fällt. *b*) Begleitung, wenn aus einer figurierten Begleitung eine einfache wird, oder die Harmonie in Einklang fällt. *c*) Fortſchreitung der Harmonie, wenn ſchnelle Uebergänge in entfernte Tonarten, ungewöhnliche Verbindungen derſelben vorkommen, z. B. nach der Tonart F dur träte gleich Ges dur ein, oder man änderte plötzlich das Klanggeſchlecht, und verwandelte z. B. die übermäſsige Sexte in die kleine Septime, wie der Fall bei Ais und B gegen den Grundton C ſein würde, ſo daſs hierdurch die Harmonie eine ganz unerwartete Wendung nähme, und in entlegene Accorde träte u. ſ. w. Dieſe und noch verſchiedene andere Mittel zum Contraſtieren thun zwar in der Muſik das Ihrige, um Uebergänge in entgegengeſetzte Empfindungen auffallend zu verſinnlichen, allein ungleich feinere Zuſätze und Wendungen verlangen analoge Gefühle, und die praktiſche Anlage derſelben iſt eben ſo ſchwer, und auſſer dem Gebiete der Regeln, als ſie zu fühlen, nicht gemeinen Kunſtſinn vorausſetzt. *B.*

Contraſt.

(Schöne Gartenkunſt.)

In allen Kunſtwerken iſt der Contraſt nur mit groſser, vielleicht aber in keinem mit gröſserer Behutſamkeit anzubringen, als in den Werken des Gartenkünſtlers. Die Empfindungen, welche landſchaftliche Gegenſtände erregen, müſſen, wenn man aus einer Empfindung in die andere übergehen ſoll, mit groſsem Fleiſse vorbereitet werden,

den, oder die Anlage predigt laut die Anſtrengung der Kunſt. Aus dieſen Vorbereitungen entſpringet nothwendiger Weiſe ein allmähliges Verbinden zum Theil heterogener Gegenſtände und der durch ſie erzeugten, analogen Rührungen; wir gehen aus der Empfindung des Angenehmen in die des Edeln, aus dieſer in die Empfindung des Groſsen, des Erhabenen, und endlich aus der Empfindung des Erhabenen, in die des Schauderhaften über. Die Empfindung des Angenehmen ſteht mit der des Schauderhaften im vollkommenſten Contraſt, aber in dem Kunſtwerke, welches dieſe entgegen geſetzten Empfindungen in uns erregte, iſt vermittelſt des allmähligen Ueberganges aller Contraſt verſchwunden.

Soll die ſchöne Gartenkunſt Nachahmung der landſchaftlichen Natur, mit Entfernung alles Fremdartigen, Zweckloſen und Zweckwidrigen ſein, ſo muſs ſie dieſen Weg einſchlagen, und ſo findet ſie nur ſelten zur Anbringung eines merklichen Contraſtes Gelegenheit. Ueberdieſs ſind die Eindrücke, welche die Gartenkunſt auf unſere Seele macht, von ſanfterer Natur, und können bei geſchmackvoller Anordnung unmöglich auf Erſchütterungen hinzielen, welche durch einen ſtarken Contraſt, den nach Chambers Bericht (ſiehe unter andern die Vorrede zu Marnezias ländlicher Natur S. 54 der Ueberſetzung) die Chineſer in ihre Gärten bringen, erreget werden. Von ſtarken, merklichen Contraſten kann alſo in der Gartenkunſt nicht die Rede ſein.

Da aber die Werke aller Künſte durch den Contraſt neue Schönheiten gewinnen, und die landſchaftliche Natur durch ſanftere Contraſte oft die glücklichſten Wirkungen hervor bringt, ſo wird auch der Gartenkünſtler dieſer Wirkungen nicht ermangeln, wenn er bei Anbringung des Contraſtes unter andern auf folgende Puncte Rückſicht nimmt:

1. Der Garten muſs von einem ſo groſsen Umfange ſein, daſs der Contraſt nicht ein Werk der Kunſt, ſondern von der Natur ſelbſt hinein gelegt zu ſein ſcheine. Eine einzige kleine lachende Scene mit einer ſchrecklichen Felſenmaſſe, oder einer unterirdiſchen Felſengrotte in Contraſt geſetzt, erregt die widerliche Idee von groſser Anſtrengung und von ſclaviſchem Zwange;

2. Der Contraſt muſs nicht geſucht, ſondern gleichſam nur nachläſſig hingeworfen zu ſein ſcheinen. Die Natur ſelbſt lehrt uns dieſes Geſetz, welche oft ganz gleiche Scenen ausbreitet, und nur gleichſam im Vorübergehen einen contraſtierenden Gegenſtand fallen läſst. Geſuchtheit des Contraſts erzeugt Widerwillen und Eckel;

3) Ein

3. Ein angenehmer Contraſt muſs ſich entweder auf Harmonie oder Schicklichkeit gründen. Ein Felſen mit einem künſtlich angeordneten Blumenbeet contraſtieret ſehr ſtark, aber beleidiget; wild auf demſelben hervor wachſende Blumen contraſtieren auch, ſie machen aber einen Contraſt, der mit den Launen der Natur im genaueſten Verhältniſſe ſteht. Ein wilder mit Blumen beſetzter Weg in einer Oede contraſtieret ſtark, aber die Hand der Kunſt wird widerlich, wenn ſie ſich an Orten zeigt, wo wir nichts als Spuren einer ſich ſelbſt überlaſſenen Natur finden. Derſelbe wilde mit Blumen beſetzte Pfad um eine menſchliche Wohnung contraſtieret auch, und gefällt, weil er ſich, da hier Spuren von Kunſt zu finden ſind, auf Schicklichkeit gründet. *G.*

Contraſubject.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Gegenſatz.

Cornet.

(*Muſik.*)

Ein Blas-Inſtrument von hartem Holz nach Art der Hautbois verfertigt. Der Discant-Cornet hat ſieben Seitenlöcher, der ſogenannte Alt-Cornet oder Taille hat eines mehr, welches vermittelſt einer Klappe oder eines Ventils geöffnet und geſchloſſen werden kann. Die Form dieſes Inſtrumentes iſt die der Hautbois, nur mit dem Unterſchied, daſs deſſen Weite gleich von der Mündung an bis an die Schallöffnung, deren Durchmeſſer gewöhnlich etwas über einen Zoll groſs iſt, allmählich zunimmt. Als begleitende Baſsſtimme zum Cornet würde ſich ohnſtreitig kein Inſtrument beſſer ſchicken, als der Serpent. Man ſehe dieſen Artikel. *B.*

Corniſche.

(*Baukunſt.*)

Siehe den Artikel Kranz.

Corno.

(*Muſik.*)

Siehe den Artikel Waldhorn.

Corridor.

(Baukunst.)

Ein zur Bequemlichkeit in einem Gebäude angebrachter langer schmaler Gang, vermittelst dessen jedes Zimmer einen besondern Ausgang erhält. In Gebäuden, welche von vielen Menschen bewohnet werden, als Hospitäler, Klöster und dergleichen, sind solche Gänge nothwendig, aber in gemeinen Wohnhäusern für eine Familie entbehrlich, wiewohl kleine, kurze Corridors unter gewissen Umständen eine Familienwohnung angenehmer machen können. *G.*

Copie.

(Bildende Künste.)

Die Wiederdarstellung eines schon vorhandenen Kunstwerks. Sie hat, wenn ihr anders alle Vollkommenheiten des Originals eigen sind, die jedoch in der Mahlerei weit schwerer zu erlangen sind, als in der Bildnerei und Kupferstecherkunst, nur einen eingebildeten geringern Werth als das Original, da, um dieses schon oft angeführte Beispiel aus der Künstlergeschichte nochmahls anzuführen, Julius Romanus eine nach einem Porträt Leo's X. von Andrea del Sarte gemachte Copie selbst für sein eigenes Werk ansah.

So ungerecht und lächerlich auch bisweilen die Verachtung der Liebhaber gegen Copieen im Allgemeinen ist, so kann man doch nicht leugnen, daſs sich sehr viele Umstände vereinigen, aus welchen eine Copie sehr oft dem Original nicht gleich kommt, worunter vorzüglich die Behandlung, und die vermöge derselben auf die oder jene Weise aufgetragene Farbe gehört, die der Copist um desto weniger getreu übertragen wird, je mehr er sich deſswegen Mühe giebt; denn Geist und Genie haben nothwendiger Weise in ihren Werken Eigenthümlichkeiten, welche derjenige, der sich dieselben erst durch Anstrengung zu eigen machen muſs, fast unfehlbar mit seiner Anstrengung charakterisiert, und selbst durch die nachgeahmte Freiheit des Originals seine Sclaverei durchblicken macht.

Gehen nun aber auch Eigenthümlichkeiten des Originals, und zwar nur für sehr gebildete Augen verlohren, welchen absoluten Zusammenhang haben diese mit der Güte oder Vollkommenheit eines Werkes? ist die Behandlung z. B. des Julius Romanus die einzig gute, die einzig volkommene? kann nicht bei einem gewissen Stück, z. B. die des Domenichino gerade die bessere sein?

Die

Die Künſtler ſelbſt ſprechen guten Copieen ihren Werth, und oft ſo gar ihren groſsen Werth nicht ab, nur die Liebhaber, die voll von ſchwärmeriſchen Begriffen über die Originalität ſind, von der ſie doch bisweilen ſelbſt nicht wiſſen, worin ſie beſteht, bedürfen nichts weiter, um ein lange Zeit bewundertes Werk der Kunſt zu verachten, als erfahren, es ſei eine Copie. *G.*

Coſtum.

(*Bildende Künſte.*)

Siehe den Artikel das Uebliche.

Coupieren.

(*Muſik.*)

Abkürzen, abbreviiren bedeutet, wenn in einer Fuge das Thema nicht ganz, und in derjenigen Folge eintritt, wie es am Anfange oder in der Hauptſtimme vorkam, ſondern wenn man die Tonfolge trennt, einen einzelnen Gang heraus nimmt, dieſen z. B. ſyncopiert, wechſelsweiſe in andere Stimmen verlegt u. ſ. w. Dieſes heiſst das Thema coupieren. Was *coupé* in Beziehung auf Ausführung anzeiget, findet man unter dem Artikel *Staccato*. *B.*

Couplet.

(*Muſik.*)

Was in einem Gedichte die Strophe heiſst, iſt auf eine gewiſſe Art bei Vaudevills und andern ähnlichen Geſängen das Couplet. So wird z. B. jeder Zwiſchenſatz in einem Rondeau ein Couplet genannt. Man ſehe den Artikel Rondeau. *B.*

Courante.

(*Muſik.*)

Iſt ein Tonſtück, welches wegen der vielen hin und her lauffenden Figuren den Namen Courante oder Läuffer erhalten hat. Gewöhnlich ſteht es in Zweidrittel- auch Dreiviertel-Takt und hat zwei Repriſen. Es hat einen ernſthaften Vortrag, muſs aber mehr geſtoſsen als geſchleifft werden. Bei der heutigen Muſik kann man die Couranten unter die veralteten Tänze und Tonſtükke zählen, da ſie an vielen Oertern kaum mehr dem Namen nach gekannt werden. *B.*

Crescendo.

(*Muſik.*)

Bezeichnet ein allmähliges Zunehmen in der Stärke der Stimmen beim Vortrag, und tritt in Tonſtücken gewöhnlich da ein, wo ein Piano vorher gegangen iſt. Es iſt eben ſo ſchwer für den Tonſetzer ſich für dieſen Fall recht verſtändlich zu machen, als es, wie natürlich folgen muſs, bei der Ausführung ſchwer iſt, den eigentlichen Sinn deſſelben zu treffen. Für dieſen Fall verdient die Erfindung der Franzoſen, nach welcher ſie das Crescendo und Diminuendo (man ſehe dieſen Artikel) durch etliche einen ſcharfen Winkel bildende Linien ausdrücken, ſehr vielen Beifall. Steht der ſcharſe Winkel auf der linken Seite < ſo zeigt er crescendo an, ſteht er aber umgekehrt > ſo bedeutet er diminuendo. Man wird dieſe beiden Figuren dann und wann in eine zuſammengezogen finden, <> da ſie als dannjene Bedeutungen beide in ſich faſſen. Es iſt leicht zu begreifen, daſs bei dieſer Art von Bezeichnung, der äuſſerſte Grad von Genauigkeit beim Zu- und Abnehmen zu beobachten möglich ſei, woran bei dem Gebrauch der Wörter hievon gar nicht zu gedenken iſt. *B.*

Cupel.

(*Baukunſt.*)

Cupola. Coupole. Ein ſphäriſches, oder halbkugelrundes Gewölbe, welches runden Gebäuden zur Decke dient, und oben gemeiniglich eine runde Oeffnung behält, durch welche das zur Beleuchtung nöthige Licht hinein fällt, welche Oeffnung entweder ganz frei bleibt, oder mit einem kleinen, an den Seiten offenen Thürmchen überbaut wird, welches man eine Laterne nennt. Die Alten, welche oft runde Tempel bauten, ſind die Erfinder dieſes ſchönen Daches, von welchen uns noch das ehemahlige Pantheum, die jetzige Santa Maria Rotonda, zu Rom übrig iſt.

Dieſe Cupeln werden innwendig mit Eintheilungen in Felder, mit vergoldeten Stäben, und dergleichen, oder auch mit Gemählden verziert (man ſehe den Artikel Deckengmählde), und geben den Gebäuden von auſſen ein groſses und prächtiges Anſehen, welches ihnen ſchwerlich hohe Thürme geben können. *G.*

D.

D.

D.

(*Musik.*)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man den zweiten Ton auf der heutigen diatonischen Tonleiter, der so wie jeder andere zu einer Tonica zu machen ist, und als Tonart kann behandelt werden Nach der Solmisation des Guido heisst dieser Ton Re. Zuweilen kommt der Buchstabe D entweder allein, oder mit einem ihm zugesetzten M in Clavierstücken vor, da er dann *dextra* oder *manu dextra* bedeutet, und anzeigt, dass man die Passage, unter welcher er steht, mit der rechten Hand zu spielen habe, wenn gleich selbige in das System des Basses geschrieben wäre. *B.*

Da Capo.

(*Musik.*)

Vom Anfang. Die Worte Da Capo kommen gewöhnlich am Ende gewisser Tonstücke ausgeschrieben oder abgekürzt (D. C.) vor, und bedeuten eine gewisse Wiederhohlung des ersten Satzes. Diese Wiederhohlung geschiehet entweder bis auf die Stelle, wo das Da Capo steht, oder bis auf eine andere, welche durch ein Ruhezeichen, zu dem gewöhnlich Fine geschrieben ist, ausgezeichnet wird. Wo Da Capo am häufigsten vorkommt, ist in grossen Opern, Bravour-Arien und dergleichen. Oft ist die Wiederhohlung des ersten Satzes nothwendige Folge des in den Worten der Arie liegenden Sinnes; aber auch oft kann ein Da Capo demjenigen, welchem mehr der Gang der Handlung und der Sinn der Worte als die Musik interessiert, mit Recht sehr widrig sein, auch im Grunde Unsinn erzeugen. Beispiele der Art giebt es zur Genüge.

B.

Daktylus. Daktylisch.

(*Dichtkunst.*)

Der Daktylus ist ein dreisylbiger, prosodischer Fuss, dessen erste Sylbe lang, und die beiden letzten kurz sind:

— ◡ ◡
herrschende,
lieb li che.

Das daktylische Sylbenmaass ist zum Ausdruck muntrer, lebhafter Gefühle sehr geschickt, muss aber, wenn es nicht des allzu Expressiven wegen ermüden, oder Eckel verursachen soll, mit einer andern Versart unterbrochen werden, da die beständige, so zu sagen, klappernde Bewegung desselben, dem Ohr nur kurze Zeit erträglich ist.

Wollte man hohe, lyrische Empfindungen in reinen Daktylen vortragen, so würde der immerfort hüpfende Ton der Würde der lyrischen Dichtkunst zu grossem Nachtheile gereichen, aber daktylische Füsse oder ganze Zeilen, mit Füssen oder ganzen Zeilen eines andern Maasses vermischt, bringen vortreffliche Wirkungen hervor.

G.

Dämpfer.

(*Musik.*)

Sordini werden gebraucht, um Instrumenten das Rauschende zu benehmen, von welchem man glaubt, dass es in der Ausführung dem Ausdruck gewisser schwermüthiger Empfindungen hinderlich sein werde. Die Instrumente, bei denen sie am öftersten vorkommen, sind die Violinen. Sie aufzusetzen, wird meist neben die, die Bewegung des Tonstücks anzeigende Worte, dann und wann auch in der Mitte desselben durch die Worte, *Con Sordini*, sie wieder wegzunehmen, durch *Senza i Sordini*, oder *Si levano i Sordini* angekündigt. Da es sicher nicht hinreichend sein kann, dass ein Ton nur gedämpft sei, gleichviel auf welche Art, besonders da z. B. unter den Ripien-Violinen manche schon ohne Dämpfer lamentabel genug klingen, so kann die Wahl des Materiale zu einem Dämpfer, welcher doch eigentlich die Güte des Tons entscheiden muss, allerdings nicht ein so ganz unwichtiger Gegenstand sein. Das beste hierzu ist ohnstreitig ein, in der Härte dem Buxbaum ähnliches Holz. Doch vertragen gewisse schreiende Violinen auch wohl Dämpfer von

von Elfenbein oder Metall. Daſs übrigens in Rückſicht auf Compoſition die Anordnung der Begleitung der übrigen Inſtrumente einen eigenthümlichen Bezug auf die gedämpften Violinen haben müſſe, und daſs ſelbige nicht zu ſehr überladen ſein dürfe, iſt eben ſo begreiflich, als es nothwendig iſt, daſs Sänger und Blas-Inſtrumente ſich in Hinſicht auf Stärke und Schwäche im Vortrage nach ſelbigen zu richten haben. *B.*

Decime.

(Muſik.)

Das Intervall, welches neun auf einander folgende Stufen, und folglich zehn Töne auf der diatoniſchen Stufenleiter begreift, wenn man die beiden äuſſerſten Töne, welche das Intervall anfangen und ſchlieſsen, dazu rechnet. Die Decime iſt alſo die Octave der Terz, oder die Terz der Octave. Nicht ſowohl beim doppelten Contrapunct, als in verſchiedenen andern Fällen, kann der Unterſchied zwiſchen einer Terz und Decime, ob dieſe gleich einerlei Verhältniſs mit dem Grundton haben, ſehr weſentlich werden. Denn es giebt gewiſſe Uebergänge, wo man in einem Accorde wegen der Lage des darauf folgenden, gern die Quinte wegläſst, und ſtatt dieſer den dritten Ton, vom Grundton an gerechnet, verdoppelt; da dieſs nun eine Terz ſein würde, und dieſe ihrer Natur nach keine Verdoppelung gern verträgt, auch als ein zu verdoppelndes Intervall in der Bezifferung nicht gut vorzuſtellen wäre, ſo bezeichnet man, oder denkt ſich dieſe beiden Töne vom Grundton an, einmal als Terz und einmal als Decime. Wenn man z. B. nach dem Accord G dur gleich den von Fis dur wollte eintreten laſſen, ſo würde, im Fall man von den Grundton G die Quinte in den Accord brächte, die Fortſchreitung immer fehlerhaft klingen, wenn man auch gleich die Quinte von Fis dur nicht hören lieſse. Dieſes zu vermeiden, verdoppelt man H, als die Terz von G, und läſst dieſes H einmal als Terz und einmal als Decime gelten, wornach der Accord Fis dur ohne alles Bedenken eintreten kann. *B.*

Decimole.

(Muſik.)

So heiſst die Figur von zehn Noten, welche in gleicher Geſchwindigkeit mit einer andern Anzahl dem Takte

des Stückes mehr angemeffener Noten gefpielt werden; auch wird fie, wie die Triole mit einer 3, fo zu leichterer Ueberficht mit der Zahl 10 bezeichnet. Man hat mehrere der Decimole ähnliche Figuren, die Quintolen, Septolen u. f. w. heiffen. Ob aber der Dienft, den alle diefe Figuren zufammen dem guten Gefange leiften, fo grofs fei, dafs fich darüber das Verfchobene, was fie in die Bewegung legen, überhören liefse, ift eine grofse Frage. Nicht felten liegt bei ihrem Gebrauch, von Seiten des Componisten, Nachläffigkeit, Bedürfnifs, Grille, oder Drang mehr aufzufallen zum Grunde. Sie erfchweren ein Stück ohne Noth, und verwirren, kommen fie in mehrftimmigen concertierenden Stücken vor, die Begleitung. Nähme man aber auch an, ein Componift habe fich die Noten in einer Septole oder Decimole in Rückficht auf Ausführung fo gedacht, wie fie wirklich dem Gange des Stücks nicht fchaden könnten, als eine ausfüllende Manier, fo risquiert er immer eine fchulmäfsige Nachahmung und einen fteifen Vortrag, fo wie man das bei denen vor nicht gar langer Zeit noch gewöhnlichen mit kleinen Verzierungs-Noten ausgefchriebenen Adagios als unausbleiblich annehmen konnte. *B.*

Deckengemählde.

Die Baukunft bedienet fich der Deckengemählde zur Bereicherung und Verfchönerung, zugleich aber auch zur genauern Charakterifierung ihrer Werke. Der Stoff, den die Mahlerei in denfelben darftellt, mufs alfo mit der Beftimmung des Gebäudes oder des Zimmers in Verhältnifs ftehen, mufs die Ceremonieen, die Erheiterungen, Erhohlungen, Beluftigungen, oder die Gefchäfte, denen das ganze Gebäude, oder diefes oder jenes Zimmer deffelben gewidmet ift, durch die Wahl der in dem Gemählde dargeftellten Gegenftände bezeichnen, wenn anders der Zweck, auf den Deckenftücke hinzielen, ganz erreicht, und durch fie nicht blofs das eintönige Weifs einer Decke durch abwechfelnde, mannigfaltige Farben und Formen hinweg gefchafft werden foll.

Aus diefer Beftimmung des Zweckes der Deckengemählde folgt unmittelbar, dafs die Stoffe derfelben faft ohne Ausnahme entweder aus der Allegorie und Mythologie, oder aus der Gefchichte unferer Religion (diefen letztern Fall jedoch mit grofser Einfchränkung, wie wir fehen werden) entlehnet werden müffen.

Die

Die Deckengemählde heben gleichsam die Decke des Gebäudes oder des Zimmers weg, und lassen uns den offenen heitern Himmel sehen; hieraus folgt eben so unmittelbar, dass, wenn nicht alle Schicklichkeit und Wahrscheinlichkeit auf das ärgste beleidiget werden soll, die in denselben dargestellten Scenen sich wirklich in der Luft zutragen. Durch die Allegorie und Mythologie wird dem Künstler ein reiches und unerschöpfliches Feld für Deckenstücke eröffnet; er wird durch sie in den Stand gesetzt, die Bestimmung, den Zweck jeglichen Gebäudes zu charakterisieren; Griechische Gottheiten, Tugenden, allegorische Wesen aller Art biethen sich ihm dar; aber er schöpfet aus einer dürftigeren Quelle, wenn das Gebäude, das er verschönern und charakterisieren soll, ein christlicher, und noch beschränkter ist er, wenn es ein protestantischer Tempel ist. Die Römische Kirche giebt ihm, ausser den Stoffen, welche allen christlichen Religionsparteien gemein sind, Erscheinungen, Himmelfahrten von Heiligen u. s. w.; die protestantische hingegen fast nichts als Anbetungen, und einige wenige Scenen aus der Geschichte der Stiftung der christlichen Religion.

Da die in Deckenstücken dargestellten Scenen sich wirklich in der Luft zutragen müssen, und da der Platz, auf welchem sie dargestellet sind, von dem Auge des Betrachters weit entfernet ist, so müssen sie in einem luftigen und hellen Colorit ausgeführet sein, erstlich um dem Begriffe, den wir uns von einem allegorischen, geistigen Wesen machen, zu entsprechen, und sodann, damit wir in der grofsen Entfernung, in welcher wir uns von dem Gemählde befinden, die Gegenstände deutlich erkennen und unterscheiden können.

Die Figuren in den Deckenstücken erscheinen in der Luft, sie müssen also in allen ihren Stellungen so dargestellet werden, dass sie uns von unten hinauf wirklich die Ansicht über uns schwebender Figuren darbiethen. Diese Foderung macht dem Künstler ungemeine Schwierigkeiten, und nöthiget ihn oft zu den gröfsesten Verkürzungen. Wir finden daher bei den alten und ältern Mahlern diesen letzten Grundsatz nicht befolgt. Die in den Ruinen gefundenen Deckenstücke der Römer sind so gezeichnet, als ob sie an die Wände hätten gehängt werden sollen, und nur statt dessen an die Decke befestiget worden wären. Raphaels Deckenstükken im Vatican sind von eben der Art, und Mengs, der überhaupt kein Freund von Verkürzungen gewesen zu sein

scheint, ahmte sie in seinen Deckenstücken der Villa Albani nach.

So richtig und nothwendig auch diese Theorie der Deckenstücke zu sein scheint und wirklich ist, dass nämlich nur Luftscenen schickliche Stoffe zu denselben sein können, so vernünftig und kräftig auch die Worte des Düfrenoy sind:

Nec mare depressum laquearia summa vel orcum,

so haben doch mehrere Mahler, unter ihnen Petrus von Cortona und Le Brün, Flotten, Seeschlachten und Gebäude in Deckenstücken dargestellt, gegen welche letztere, die Gebäude, ausser der Unwahrscheinlichkeit und Unschicklichkeit, noch ein mit der Zeichnung auf das genauste verwandter Grund vorhanden ist. Diese Gebäude thun nämlich nur aus einem einzigen Gesichtspuncte, den der Mahler für seine perspectivische Zeichnung derselben annahm, einige Wirkung, und sind aus jedem andern Gesichtspuncte betrachtet, ausser allen richtigen Verhältnissen und aller Perspective gebracht.

Uebrigens ist noch der Französische Kunstausdruck plafonieren anzuführen, mit welchem man die Eigenschaft der Zeichnung in Deckenstücken bezeichnet, vermittelst welcher es dem Künstler gelang, die Figuren so darzustellen, dass man sie wirklich als in der Luft über sich schwebend erblickt. So sagt man die Cupel zu Parma von Correggio, das Deckenstück des Pellegrino Tibaldi zu Bologna plafoniert vortrefflich. *G.*

Declamation.

Die Alten sprechen nie von Declamation oder Pronunciation, ohne zugleich die Action, die Gebehrdensprache dabei zu denken. Die Neuern hingegen, gewohnt mehrere Dinge zu trennen, welche die Alten vereinigten, schränken die Declamation einzig auf den mündlichen Vortrag ein, und verstehen unter Action bloss die Gebehrdenkunst. Es ist auch ausser Zweifel, dass diese Absonderungen der Begriffe, wenn sie auch in der Ausübung geschadet haben, oder noch schaden, dennoch in der Theorie unleugbaren Vortheil gewähren. Es wird daher in gegenwärtigem Artikel nur von dem mündlichen Vortrage die Rede sein *).

Aber

*) Um, wie die Alten, beide Begriffe in einem Ausdrucke zu vereinigen, muss man sich des Wortes Vortrag bedienen.

Aber auch hier müssen wir vor allen Dingen zwei Begriffe trennen, und die Declamation von der Pronunciation unterscheiden.

Die Pronunciation beschäftigt sich mit der richtigen Aussprache der Elemente der Rede, an und für sich betrachtet, (ohne Rücksicht auf den Sinn, den sie ausdrücken) und mit der Verbesserung gewisser Fehler der Sprachorgane, welche sich verbessern lassen. Sie wird zwar zur Declamation als Vorkenntnifs erfordert, ist aber kein Theil derselben. Das Beste darüber findet man in von Kempelens vortrefflichem Werke: Mechanismus der menschlichen Sprache, und im 1. Theil des Sheridan über die Declamation.

Die Declamation hingegen, — bei welcher der Sinn der Rede, den die Pronunciation vernachlässigt, die Hauptsache ist — besteht in der Darstellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen durch Redetöne.

Der Mensch fühlt keine Bewegung, keine Leidenschaft, welche die menschliche Sprache nicht durch Redetöne, ihrer Veranlassung, ihrem Wesen, ihrem Grade nach, auf das deutlichste und bestimmteste auszudrücken vermöchte. Dieser Ausdruck durch die Sprache ist es, welcher den Worten jedesmahl erst ihre wahre Bedeutung, ihr volles Gewicht giebt, und ohne welchen sie nichts sind, als todte Buchstaben, die erst belebt werden müssen. In dieser Belebung besteht nun das Geschäft der Declamation, einer Kunst, deren Wirkungen auf Kopf und Herz eben so grofs und wichtig, als mannigfaltig und weit umfassend sind.

Da aber die Declamation die Ideen und Empfindungen nicht selbst schafft, sondern diejenigen, welche ihr gegeben sind, blofs wahr und lebendig darzustellen bemüht ist, so ist es nicht genug, dafs sie überhaupt Seelenbewungen und Gefühle ausdrücke, sondern es müssen dieses jedesmahl die vorgezeichneten, sowohl der Beschaffenheit als dem Grade nach, sein. Bei der unmittelbaren Darstellung eigner Seelenbewegungen, so wie sie eben aus der Seele hervorgehen, würde dieses am leichtesten, und ganz mechanisch geschehen — wenn nicht bereits frühe Vernachlässigung, Nachahmung und Gewohnheit, fast bei jedem Menschen, der Stimme eine gewisse Form oder Manier gegeben hätten, welche ohne Studium nie verwischt oder verleugnet werden kann. Ist es also schon hier nicht leicht, richtig vorzutragen, so ist die Schwierigkeit noch weit gröfser, wenn niedergeschriebene Gedanken, gleichviel ob eigne oder fremde, declamiert werden sollen.

Denn hier kömmt es nicht blofs darauf an, dafs man angenommene Manieren unterdrücke, fondern die Hauptfache ift diefe: dafs man fich felbft, fein eignes Gefühl verleugne, um in der Darftellung der vorgefchriebenen Seelenrührungen wahr zu fein.

Dem Auffallenden, welches diefe Behauptung bei dem erften Anblick hat, habe ich fchon in einigen vorhergehenden Artikeln (Siehe Affect und Ausdruck) zu begegnen gefucht. Hier ift der Ort, diefelbe aus der Natur der Sache zu entwickeln.

Um irgend einen Vorfall, eine Handlung, auf welche Art es auch fei, wahr und treu darzuftellen, ift es durchaus nothwendig, dafs der erfte Eindruck, den diefelbe auf uns gemacht, vorüber fei. So lange der Menfch in Empfindung verfenkt ift, wirkt er in fich, und fühlt keinen Reitz, auffer fich zu wirken; erft mufs fich der Sturm in feiner Seele gelegt haben, erft mufs die Ruhe in derfelben wieder hergeftellt fein, ehe er die Gegenftände, oder die Gefühle, welche fie in Bewegung fetzten, mahlen kann, wozu jedoch ein eigner Trieb, ein eigner Reitz in ihm rege fein mufs, den man am beftimmteften den Dardeftellungstrieb nennt.

Diefes ift Gefetz für alle darftellenden Künfte, folglich auch für die Declamation. Auch hier ift keine wahre Darftellung möglich, als bis die eigne Empfindung, welche die vorzutragende Stelle erregte, dem Darftellungstriebe, der Begierde, die Empfindungen, welche diefelbe fchildert, Platz gemacht hat. Sollten fich dann aber immer noch eigne Gefühle mit einmifchen, fo müffen diefe mit Sorgfalt unterdrückt werden. Die Empfindungen, welche ein Werk der redenden Künfte fchildert, und die, welche es erregt, find nichts weniger als immer homogen; am wenigften ift diefes der Fall in dramatifchen Werken. Hier erregt Freude nicht felten Traurigkeit, Zuverficht Furcht, Einfachheit Bewunderung, Ernfthaftigkeit Lachen. Wo aber auch diefe beiden Empfindungen homogen find, da würde dennoch die Wahrheit der Darftellung verlieren, wenn fich der Künftler blofs feiner Empfindung überlaffen wollte, indem er zwar alsdann die Hauptempfindung, welche das Werk durch unzählige kleine Nüancen und Modificationen diefer Leidenfchaft in ihm erregt, getreu darftellen, aber zu gleicher Zeit durch das Einerlei feines Ausdrucks diefe Schattierungen, um welche es dem Zuhörer doch fo fehr zu thun ift, vernichten würde. — Der Ausfpruch eines unfrer erften Genies: Was der Künftler nicht felbft empfunden hat, foll und kann er nicht mahlen, lei-

leidet im Geringſten nicht durch dieſe Behauptung. Der Künſtler kann nicht zu ſtark, zu lebhaft empfinden; aber wenn er wahre Darſtellungen liefern will, kann er ſeine individuellen Empfindungen nicht ſorgfältig genug verbergen.

Nach dieſen allgemeinen Bemerkungen über das Weſen der Declamation, wollen wir die Art, auf welche dieſe Kunſt ihre Darſtellungen vollendet, oder das Geſchäft des Declamierens betrachten. Da dieſes nicht anders, als durch eine kleine Skizze der ganzen Kunſt möglich iſt, ſo finden die Leſer hier zu gleicher Zeit den Standpunct, aus welchem ſie die in den verſchiedenen Artikeln dieſes Werks enthaltenen Bemerkungen über dieſelbe, mit einem Blicke überſehen können.

Die Hauptelemente jeder Rede, die ſo ſehr ſie auch in einander laufen, doch immer verſchieden und kennbar ſind, ſind Gedanke und Empfindung. Dieſe ſind alſo auch die zwei Hauptgegenſtände des mündlichen Vortrags, und ſo zerfällt die Theorie dieſer Kunſt in die Ideen- und Empfindungsdeclamation.

Von der Empfindungsdeclamation haben wir bereits in den Artikeln Affect und Ausdruck geſprochen; daher iſt uns hier nur noch die Ideendeclamation übrig, bei welcher es auf folgende vier Stücke ankömmt:

1. Auf die Angabe der verſchiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede beſteht, durch welche der hervorſtrömende Haufe von Ideen, ſo zu reden, in Reih und Glieder geſtellt wird. — Dieſe geſchieht: *a*) durch verhältniſsmäſsige Pauſen nach mehreren Wörtern oder Gliedern, welche zuſammen gehören; *b*) durch das Steigen und Fallen der Stimme, bei der Abbrechung, Aufnehmung und Vollendung einer Ideenreihe. Siehe den Artikel Pauſe.

2. Auf die Andeutung des Intereſſe, das der denkende Menſch an jeder Idee nimmt, oder der Wichtigkeit jeder Idee. Dieſe wird hervorgebracht: *a*) durch den Redeaccent, oder die Emphaſis. Siehe Accent und Emphaſis; *b*) durch das Forte und Piano der Stimme während ganzer Redeglieder, welches dasjenige, was der Accent für einen einzelnen Gedanken wirkt, für eine ganze Ideenreihe leiſtet; *c*) durch die Beobachtung einer verhältniſsmäſsigen Zeit in der Folge der verſchiedenen Glieder der Periode, indem man die unwichtigere Idee mit gröſserer Geſchwindigkeit fortrollt, als die wichtigere.

3. Auf die Entwickelung der Ideen aus der Seele des Redenden, oder die Darſtellung derſelben nach ihrem geiſtigen Charakter: *a*) durch Beobachtung der gehörigen

Zeit in der Folge der Perioden; *b*) durch die dem Wirken der Seele entsprechende Bewegung der Sprachorgane. Der Mensch denkt. Welches innere Leben und Streben! Zweifeln, Verwerfen, Ergreifen, Fragen wechselt in seiner Seele ab. Alle diese verschiedenen Modificationen der denkenden Seele modificieren auch die Sprache.

4. Durch die Andeutung der Beschaffenheit einzelner Ideen, durch eine Art von Mahlerei, sinnlicher Darstellung conventioneller Worte durch Töne. Siehe Ausdruck S. 89 — 90.

Wenn man diese Bemerkungen über die Ideendeclamation mit dem, was an den angeführten Orten über die Empfindungsdeclamation gesagt worden ist, vergleicht; so kennt man sowohl die Gegenstände, deren Darstellung die Declamation beabsichtiget, als auch die Mittel, welche sie dazu anwendet. Um jedesmahl die Gegenstände, auf welche es ankömmt, genau zu fassen, dazu scheint, da dieselben vor den Augen liegen, eine sorgfältige Aufmerksamkeit hinreichend zu sein. Um aber die Mittel, durch welche diese Gegenstände dargestellet werden, jedesmahl mit Gewissheit und Richtigkeit zu finden, scheint es allerdings nothwendig, dass man mit dem ganzen Umfange der menschlichen Sprechstimme so bekannt und vertraut sei, als man von einem Musiker verlangt, dass er sich mit der musikalischen Tonleiter bekannt gemacht habe. Die Mittel, deren sich die Declamation bedient, sind 1) die verschiedenen Sprachtöne selbst, wiefern dieselben durch ihre Höhe und Tiefe unterschieden sind; 2) die verschiedenen Modificationen dieser Töne, wiefern dieselben bald stärker bald schwächer, bald langsamer bald schneller, bald sanfter bald rauher u. s. w. gebraucht werden. In Rücksicht auf den letzten Punct würde man sich vielleicht sicher genug seinem Gefühle anvertrauen können, und anvertrauen müssen, da diese Modificationen so mannigfaltig und zugleich so zart und fein sind, dass sie sich von dem Systematiker nicht greifen lassen, wenn man nur in Rücksicht auf den ersten, die Grundtöne der Sprachstimme selbst, eine richtige und bestimmte Tonleiter besässe.

Wenn ich mich an einem andern Orte scheinbar wider eine solche Idee erklärt habe*), so habe ich hauptsächlich die Absicht gehabt, durch Vergleichung des Zwecks der Declamation mit dem Zwecke der Musik, zu zeigen, dass man

*) Siehe: Einige Bemerkungen über die Declamation, hinter dem Sheridanschen Werke über diesen Gegenstand.

man in der erftern Kunft keine fo ängftlich genaue Proportion unter den Tönen beobachten dürfe, als in der letztern, befonders aber dem Irrthum vorzubeugen, als ob diefe Proportion in der Declamation Zweck fei, und man in gewiffen Perioden, blofs diefer fchönen Proportion wegen, gewiffe Beugungen, Erhebungen und Senkungen der Stimme anbringen müffe.

Allein es ift gewifs ein fehr verdienftvolles Unternehmen, durch genaue Unterfuchung der Natur und des Umfangs der menfchlichen Sprechftimme, mit Rückficht auf den Unterfchied derfelben von der mufikalifchen, eine beftimmte und vollftändige Tonleiter für die Declamation feftzufetzen. Es würde alsdann nichts übrig fein, als für den Gebrauch diefer Tonleiter eine philofophifche Theorie zu geben, in welcher die Gründe für die Anwendung jedes Tons — welche fehr verfchieden find — genau beftimmt, und die verfchiedenen Modificationen jedes Tons, ebenfalls in Rückficht auf ihre verfchiedenen Urfachen, von einander abgefondert würden.

Wenn man fich auf die notierte Declamation der Alten beruft, um zu beweifen, dafs bei den Alten eine folche Tonleiter im Gebrauch gewefen fei, fo hat man ohne Zweifel zu voreilig über eine Sache geurtheilt, welche, bei den wenigen und der Natur der Sache nach unvollftändigen Nachrichten, die wir hierüber befitzen, vielleicht nie völlig ausgemacht werden wird. Vielmehr ift es wahrfcheinlich, dafs diefe notierte Declamation nichts anders, als eine Art von mufikalifchem Recitativ gewefen fei. Auch fcheint, nach einigen Stellen alter Theoretiker zu urtheilen, jene vollftändige Tonleiter für die Sprechftimme von den Alten für eine unmögliche Sache gehalten worden zu fein; fo wenig auch, den Nachrichten des Cicero und Quintilian zu Folge, geleugnet werden kann, dafs einzelne grofse Redner über gewiffe Grundtöne nachgedacht, und fich in dem Gebrauche derfelben Gewifsheit und Feftigkeit zu erwerben gefucht haben.

Seit einigen Jahren hat uns Herr Schocher *) zu einer folchen Tonleiter Hoffnung gemacht, (fiehe den Artikel Charakter in der Declamation von dem vortrefflichen Herrn Paftor Wedag) und es fehlt nichts, als dafs er feine Gedanken über eine Sache, welche allerdings einer genauern und vollftändigern Erklärung bedarf, weitläuftiger eröffne. Herr Schocher behauptet, dafs in den

*) Soll die Rede auf immer ein dunkler Gefang bleiben u. f. w. von Chriftian Gotthold Schocher, Leipzig. 1791.

den fünf Vocalen, und zwar in folgender Ordnung derselben:

u, o, e*), a, i,

die Tonleiter der menschlichen Sprachstimme verborgen liege. Es ist hier der Ort nicht, diese Idee zu prüfen, wenn wir uns auch einer solchen Prüfung gewachsen fühlten; allein wir sind es dem Publico, wir sind es unserm Freunde schuldig, auf diesen Gedanken eines Mannes, welcher so viele Jahre ununterbrochen über die Declamation nachgedacht hat, aufmerksam zu machen, und denselben denkenden Köpfen zur nähern Untersuchung vorzulegen.

So seltsam auch der eben angeführte Gedanke bei dem ersten Anblick scheinen mag, so hat doch, unabhängig von Herrn Schocher, auch Herr von Kempelen bemerkt, daſs wirklich eine Melodie in diesen Vocalen liege. Nur weicht dieser tiefdenkende Mann von Herrn Schocher in der Ordnung der Selbstlauter ab, welche er folgendermaſsen angiebt:

u, o, a, e, i;

in welcher Ordnung diese Vocale in Rücksicht auf die gröſsere oder kleinere Oeffnung des Zungencanals auf einander folgen, welcher bei dem *u* am meisten oder im ersten Grade, bei dem *i* hingegen am wenigsten, oder im fünften Grade offen ist. „Wenn ich eine Reihe dieser Vocale, „sagt Herr von Kempelen, in dem Verhältnisse, in wel„chen sich der Zungencanal bei demselben öffnet, auf die „nämliche Linie des Notenpapiers setze, und sie alle in „einer und der nämlichen Tiefe ausspreche, so scheinen sie „mir doch immer eine Art von Gesang auszumachen, oder „wenigstens werde ich wider Willen verleitet, diejenigen „Buchstaben, die eine gröſsere Oeffnung des Zungencanals „haben, höher anzustimmen.“ Es sei mir erlaubt, einen Gedanken zu wiederhohlen, den ich an einem andern Orte**), bei Gelegenheit der angeführten Stelle hierüber geäussert habe. „Diese Erscheinung bringt mich auf einen „Gedanken, welcher, wenn er nicht ungegründet ist, zu„gleich die Erklärung derselben in sich schlieſst. Ich glau„be nämlich, daſs zwischen der Oeffnung des Zungenca„nals

*) Das e in geben, nehmen u. s. w.

**) Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags u. s. w. Leipzig 1793. S. 68. Eine Schrift, deren Herausgeber sich bemüht hat, das Beste und Brauchbarste, was zur Zeit über die Declamation vorhanden ist, in einer zweckmäſsigen Ordnung zusammenzustellen.

„mals und der Oeffnung der Stimmritze eine gegenſeitige
„Beziehung Statt finde, ſo daſs die Erweiterung des Zun-
„gencanals zugleich eine Erweiterung der Stimmritze ver-
„anlaſſe, und umgekehrt. Den Einfluſs der Oeffnung des
„Zungencanals auf die Oeffnung der Stimmritze kann die
„angeführte Melodie der Selbſtlauter beweiſen; und den
„entgegengeſetzten Einfluſs der Erweiterung und Verenge-
„rung der Stimmritze auf die weitere oder engere Oeffnung
„des Zungencanals können die Laute beſtätigen, welche
„bei den verſchiedenen Tönen der Empfindungen
„zum Vorſchein kommen. Der Ton der Bewunderung,
„bei welchem ſich die Stimmritze erweitert, geſellt ſich,
„wenn er ohne Worte ausbricht, gewöhnlich zu dem o
„(o!) einem Vocal, welcher durch eine weite Oeffnung
„des Zungencanals hervor gebracht wird; der Ton der hüp-
„fenden Freude bricht gern in i (ih! ih!) aus, welcher
„Vocal durch eine kleine Oeffnung des Zungencanals ent-
„ſteht, ſo wie ſich bei dem Tone der erwähnten Empfin-
„dung die Stimmritze verengt; u. ſ. f. — — — Nicht
„immer werden jedoch in einer Rede die Selbſtlauter in
„ihrer Vollkommenheit ausgeſprochen; daher iſt auch die
„Melodie derſelben nicht immer gleich bemerkbar.“

Wenn das bisher Geſagte das Auffallende der Schoche-
riſchen Idee zu mindern fähig iſt, ſo kann ich aus der nä-
hern Erläuterung, die ich meinem ſchätzbaren Freunde
hierüber verdanke, ſo wenig ich mir auch ſchmeicheln
darf, ſeine Tonleiter zur Zeit noch vollkommen gefaſst zu
haben, doch ſo viel verſichern: daſs ſich, vermittelſt die-
ſer Scala, 1) für das Gebiet, oder die Regionen der
menſchlichen Sprechſtimme, innerhalb welcher ſich dieſel-
be während der Rede halten muſs; 2) für die Natur der
verſchiedenen Glieder einer Periode, welche bald einen un-
vollkommenen, bald einen halbvollkommenen, bald einen
vollkommenen Sinn enthalten; 3) für die Gradationen, der
wahre Ausdruck mit Sicherheit und Gewiſsheit finden laſſe.

Ehe wir dieſen Artikel ſchlieſsen, müſſen wir noch be-
merken, daſs die in demſelben und einigen andern Arti-
keln enthaltenen allgemeinen Bemerkungen über den
mündlichen Vortrag, durch die beſondere Beſchaffenheit
gewiſſer Werke der redenden Künſte ſowohl als des Zwecks
des Vortrags, noch einige Zuſätze und Modificationen er-
leiden. Die beſondere Beſchaffenheit gewiſſer Werke der
redenden Künſte, welche die Declamation auf eine eigne
Art modificiert, iſt das Sylbenmaaſs, welches vielen Com-
poſitionen eigen iſt. (Siehe hierüber den Artikel Verſe
für die Declamation.) In Rückſicht auf den Zweck des
Vortrags iſt es eben ſo nothwendig, jedesmahl auf die in-
divi-

dividuellen Verhältnisse und Bestimmungen Rücksicht zu nehmen, um zu wissen, wie weit man in dem Ausdrukke gehen dürfe, und um dem Allgemeinen des Ausdrucks das Besondere mitzutheilen, welches aus diesen Verhältnissen herfliefst.

Jeder, welcher declamiert, tritt entweder in seiner eignen, oder in einer fremden Person auf. In dem letzten Falle ist er Schauspieler, er stehe auf der Bühne oder nicht, und er mufs den fremden Charakter mit der gröfsten Wahrheit, Stärke und Lebhaftigkeit zeichnen, sich, so zu reden, ganz in denselben verwandeln. In dem ersten Falle, wenn der Sprecher in seiner eigenen Person auftritt, sind es entweder auch seine eigenen Gedanken, welche er einer Versammlung mittheilt, — er ist Redner —; oder es sind fremde, welche er derselben gleichsam erzählt, um sie damit zu unterhalten, — er ist Vorleser. — So sehr der Schauspieler bemüht sein mufs, seine Persönlichkeit zu verleugnen, so sehr mufs sich hingegen der Redner bestreben, sie überall rein und von allem Fremdartigen abgesondert zu erhalten; das Uebrige hängt ganz 1) von der Beschaffenheit seiner Zuhörer, und 2) von der Beschaffenheit und dem Zwecke der Rede ab. Da aber jeder Redner als Mann von Erziehung und Bildung, und mit einem gewissen Gefühl von Achtung gegen seine Zuhörer auftritt, so darf er sich selbst den Ausbrüchen seiner eignen Leidenschaft nur in so fern überlassen, wiefern sich dieselben mit diesem seinem Charakter vertragen. Der Vorleser endlich mufs sich schon defswegen, weil er sich nicht der vollen Gebehrdensprache bedienen kann, mehr auf Skizzierung der Empfindungen einschränken, als vollkommene Darstellungen derselben liefern, obwohl der Grad der Lebhaftigkeit seines Ausdrucks im Allgemeinen nicht bestimmt werden kann, da er ganz von individuellen Verhältnissen abhängt. Ueberhaupt gleicht der Vorleser zu sehr einem Erzähler, als dafs es ihm gestattet werden sollte, seine Persönlichkeit so ganz zu unterdrücken. *L.*

Decoration. Decorationen.

(Bildende Künste, Mahlerei und Schauspielkunst.)

Eine Decoration bezeichnet alles dasjenige, was irgend einem Gegenstande, aufser seinen wesentlichen und nothwendigen Bestandtheilen, hinzugefüget wird, um denselben dadurch eine schönere Form, oder ein gefälligeres, ange-

angenehmeres Ansehen zu geben. Oft bestehet eine solche Decoration in nichts, als in einer schönern Anordnung der nothwendigen Theile eines Gegenstandes.

Die Quellen der Decoration oder der Zierraten sind, Mifsfallen an dem Gleichförmigen, und der hieraus entspringende Trieb, die Mannigfaltigkeit der Natur nachzuahmen, das Verlangen, die Gegenstände, die einem lieb oder ehrwürdig sind, durch verschönernde Theile auszuzeichnen; der Grundsatz aller Decoration ist Zweckmäfsigkeit oder Uebereinstimmung der Verzierung mit dem Zweck und dem Charakter des verzierten Gegenstandes.

Decorationen sind im gemeinsten Sinne dasjenige, was den Ort der auf der Bühne vorzustellenden Scene ausmacht; sie bestehen aus den sogenannten Couliffen und dem Grunde, oder dem Vorhange, der am Ende der Bühne die Aussicht schliefst, zu welchem, wenn die Bühne ein Zimmer, einen Tempel u. s. f. darstellt, noch queer über das Theater laufende, breite, aber perpendiculär hängende Streifen kommen, welche die Decke bilden.

Der Grund der Kunst des Decorationen-Mahlers sind die linearische und die Luft-Perspective; ohne vollkommene Kenntnifs derselben wird er die beabsichtigte örtliche Täuschung durchaus nicht bewirken können.

Ohnerachtet auch die Couliffen ein Gegenstand des sorgfältigsten Fleiffes und der richtigsten und genausten Anwendung vorzüglich der linearischen Perspective sind, so mufs er doch, besonders bei weitern oder ganz offenen Aussichten der Bühne die meiste Kunst, und den gröfseften Fleifs auf den Grund, oder den hintern Vorhang der Bühne wenden. Was perspectivische Zeichnung, die auf mathematischen Gründen beruht, und ein nach den beobachteten Wirkungen der Luftperspective berechnetes Colorit noch nicht vermag, das wird der Künstler durch verborgen angebrachte stärkere oder schwächere Beleuchtung bewirken können. Und hier sei mir erlaubt, der Kunst eines jungen Mannes zu huldigen, welcher unlängst das Leipziger Publicum zu einem ungewohnten Erstaunen hinrifs, Herr Preisig, in Diensten des Fürsten von Bernburg, verfertigte zur Aufführung der Zaubercyther einen Feenpallast, der sich in aller Pracht der Feen bis ins Unendliche zu erstrecken schien, desgleichen für die Zauberflöthe einen Tempel, in welchem der Held und die Heldin des Stückes eingeweiht werden, der in Ansehung der vollkommensten Täuschung dem erstern nur wenig nachstand. Und wodurch erlangte dieser vortreffliche Künstler in der Perspective, abgerechnet die durchaus richtige Zeichnung,

die

die — faſt möchte man ſagen, unbegreifliche Wirkung? — Durch eine Anzahl Lampen, die er in der Mitte der Bühne dicht vor dem Vorhange hinter einen niedrigen und bis auf den Fuſsboden herabgehenden, nur dem aufmerkſamſten Zuſchauer bemerkbaren Schirm verbarg, welche Lampen queer über den hintern Theil der Bühne ein Licht verbreiteten, welches durch einen an der hinterſten Couliſſe dargeſtellten Eingang in den Tempel oder den Pallaſt zu fallen ſchien, und dieſen Platz der Bühne, der, was den Tempel anlangt, vermöge des ſchmahlen Lichtſtreifens zugleich die erſte Stufe des Chores bildete, ungemein weit zurück trieb, da die Couliſſen, die unmittelbar vor dieſem Platze gegen das Parterr zu hingen, ſehr ſchwach, und die vorderſten verhältniſsmäſsig ſtark erleuchtet waren. Am Vorhange ſelbſt, welcher den Chor des Tempels, und einen langen Theil des Feenpallaſtes vorſtellte, waren verſchiedene Abtheilungen der Architektur transparent, welche den hinter denſelben immer kleiner und kleiner werdenden Abtheilungen eine unermeſsliche Ferne gaben.

Es iſt mir unbekannt, ob ſchon andere Künſtler von dieſem Vortheil Gebrauch machten; aber ich fühle mich gedrungen zu bekennen, daſs ich bei dem erſten Anblick des Feentempels ſehr geneigt war, zu glauben, eine Fee habe ihn wirklich hergezaubert; ſo wie ich zwar die Möglichkeit einer beſſern Decoration nicht leugnen, aber mir eben ſo wenig denken kann.

Aber geſetzt auch, der Künſtler hätte alle Mittel in ſeiner Gewalt, ſolche fernende Decorationen zu liefern, ſollten es auch nur ſehr tiefe Zimmer ſein, ſo wird er doch für ſeinen eigenen Künſtlervortheil arbeiten, wenn er dann, wenn es der Dichter dem Schauſpieler zur Nothwendigkeit machte, auf dem hintern Theile der Bühne zu agieren, der Decoration keine groſse Ferne giebt, weil in dieſem Fall die natürliche Gröſse des Schauſpielers, gegen die verjüngten Dimenſionen der auf dem Vorhange dargeſtellten Decoration gehalten, die Täuſchung der Ferne durchaus vernichten, und eine ſehr üble Wirkung machen muſs; wie überhaupt fernende Decorationen nur dann ihren Zweck erreichen können, wenn die Schauſpieler den vorderſten Theil der Bühne einnehmen. Es iſt daher für den Künſtler wichtig, daſs er auf dieſen Umſtand die genauſte Rückſicht nehme, und, da bei dem Schauſpiel mehrere Künſte vereiniget wirken, den übrigen Künſten ein Opfer bringe. *G.*

Denk-

D e n k m a h l.

(Bildnerei. Baukunſt. Schöne Gartenkunſt.)

Ein Werk der Bildnerei oder Baukunſt, aus der Abſicht errichtet, das Andenken groſser, um das Vaterland verdienter Männer, oder wichtiger Begebenheiten zu erhalten, und auf die Nachwelt zu bringen; G r a b m a h l wenn es auf dem Grabe eines Verſtorbenen ſteht, M o n u m e n t, wenn es bloſs zur Verzierung irgend eines Platzes dient.

Die D e n k m a h l e nahmen nach dem Zuſtande der Künſte verſchiedene Geſtalten an; ſie waren in den älteſten Zeiten rohe, unbearbeitete, groſse, über einander gehäufte kleinere, ſpäterhin, bearbeitete kegel- oder ſäulenförmige Steine mit einer kurzen Inſchrift, zwei kleine neben einander aufgerichtete Säulen, mit einem kleinen Giebel und dem Bildniſs deſſen, dem zu Ehren man es errichtete, Urnen, Pyramiden, groſse hohe Säulen, wie die Trajaniſche, Antoniniſche, und endlich ſo gar ganze, groſse Gebäude, wie z. B. das berühmte Mauſoleum, und die Aegyptiſchen Pyramiden, mit vielen, jetzt verſchütteten Gewölbern. Am häufigſten fand man deren in Griechenland, wo jedes Verdienſt um das Vaterland, jede erhabene, oder ſanftere, liebenswürdige Tugend mit einem Denkmahl an öffentlichen Plätzen, gewöhnlich an den Landſtraſſen, belohnet wurde. Die Römer ahmten die Griechen hierin nach; es haben ſich auch verſchiedene ihrer Denkmahle an groſsen, öffentlichen Plätzen und Landſtraſsen erhalten.

Die Form, die der Künſtler zu den D e n k m a h l e n wählt, iſt zwar in ſo fern gänzlich ſeiner Willkühr überlaſſen, als ſich einförmige Säulen, Pyramiden, Vaſen u. ſ. f. auf die Verewigung ganz verſchiedener Talente und Verdienſte anwenden laſſen; aber die Schicklichkeit wird ihm doch verbiethen, einem groſsen Feldherrn eine einförmige Vaſe, und einem Privatmann einen hohen Obelisk oder einen Triumphbogen zum D e n k m a h l zu errichten.

Auſſer dem Unterſchiede, welchen die Natur der Sache zwiſchen dieſen Arten von Denkmahlen gezogen hat, muſs die vorzüglichſte Aufmerkſamkeit des Künſtlers bei Verſertigung eines D e n k m a h l s auf das ſogenannte Beiwerk, oder die Verzierung derſelben gerichtet ſein; und es braucht wohl nicht erſt erinnert zu werden, daſs dieſe Verzierungen ſo gewählt werden müſſen, daſs man aus ihnen auf die Eigenſchaften oder Verdienſte desjenigen ſchlieſſen könne, dem und um derentwillen das D e n k-

mahl errichtet wurde. Die erste Eigenschaft dieser Gegenstände muss also das Bedeutende oder Symbolische derselben sein.

Der gewöhnlichste Gebrauch, den wir heut zu Tage von den Denkmahlen machen, ist Verschönerung der Gärten. Wobei jedoch nicht aus der Acht zu lassen ist, dass sie dann den besten Eindruck machen werden, wenn diejenigen Personen, denen sie errichtet worden sind, in irgend einem Verhältniss zu den Gartenscenen und den Eindrücken stehen, welche sie auf uns machen. Ein Denkmahl irgend eines ländlichen Dichters in heitern, lachenden, ein Denkmahl eines ernsten Philosophen in einer düstern Gartenscene wird um so glücklicher wirken, jemehr der Charakter des Dichters oder des Philosophen mit dem Charakter der Scene übereinstimmt. *G.*

Des.

(Musik.)

Diess ist der Name des Intervalls, welches durch das dem Tone D vorgesetzte, und um einen halben Ton erniedrigende b entstehet. Dieses Intervall ist zwar auf dem Clavier kein anderes, als was C mit einem Kreutze ist, nämlich Cis; allein der Unterschied in der Benennung ist eben so nothwendig als wesentlich. Erstens, weil man ihn auf andern Instrumenten wegen der Verschiedenheit der Temperatur kann fühlbar machen, und zweitens, weil in Rücksicht der ihn begleitenden Nebentöne, des enharmonischen Klanggeschlechts, und der Bezifferung beim Generalbass, ohne die Beibehaltung desselben, ausserordentliche Verwirrung entstehen würde. Dieses kann auf die in gleichem Fall sich befindenden, und durch vorgesetzte B entstandenen Intervalle Ces, Fes, Ges, As, gedeutet und angewandt werden. *B.*

Details.

(Bildende Künste.)

Details nennt man in der Sprache der Kunst die einzelnen kleinen Theile grosser Massen, gegen deren Darstellung in den Werken der Kunst zwei wichtige Gründe vorhanden sind.

Der Künstler siehet erstlich seinen Gegenstand in einer Entfernung, welche gross genug ist, um ihn ganz übersehen

sehen zu können; er bemerket also die kleinern Abweichungen von der herrschenden Form einer ganzen Partie nicht, und kann sie folglich auch nicht darstellen, da noch überdiess sein Werk nicht bestimmt ist, in der grössesten Nähe betrachtet zu werden.

Zweitens, die Ausführung einzelner kleiner Theile schwächt die Wirkung der ganzen Masse, mindert die Schönheit der Hauptform, und zerstreut die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Ein Greis z. B. kann nur von einem geist- und für das wahre Schöne gefühllosen Mahler mit seinen tausend Runzeln und Falten der Haut dargestellet werden; der Künstler wird in seine Darstellung nur diejenigen wenigen Falten bringen, welche zu Hauptformen geworden sind. — Jedoch, wir schliessen diesen Artikel, um in demselben nicht selbst in einen Fehler zu fallen, vor welchem wir den Künstler warnten. *G.*

Diagramma.

(Musik.)

Unter dieser Benennung begriff man in der Musik der Griechen das, was wir gegenwärtig die Scala oder Tonleiter nennen. Ausserdem galt später hin Diagramma für eine Partitur, auch wurden die fünf Linien, auf und zwischen welche die Noten geschrieben werden, und welche wir, wie allgemein angenommen, Seystem oder Notensystem nennen, mit dem Namen Diagramma belegt. *B.*

Diapason.

(Musik.)

So nannten die Griechen in ihrer Musik das Intervall, welches wir gegenwärtig unter dem Namen Octave kennen. Sie gebrauchten dieses Wort auch alsdann, wenn sie ein ausserhalb des Bezirkes der Octave gelegenes Intervall bezeichnen wollten. So nannten sie die Undecime *diapason cum diatesseron*, die Duodecime *diapason cum diapente* und die Doppeloctave *Disdiapason*. Der Gebrauch des Wortes *Diapason* kommt wohl noch zuweilen vor, aber in einem ganz andern Sinn. Man giebt nämlich durch selbiges den Umfang einer Stimme oder eines Instrumentes zu verstehen, und sagt, wenn diese durch übertriebene Höhe oder Tiefe ihre natürlichen Schranken überschreiten, sie treten aus ihrem Diapason, wel-

welches nach dem Sinne des Wortes und den Begriffen, welche die Griechen mit einer Octave oder Diapason verbanden, eine eben nicht ganz unrechte Anwendung ist. *B.*

Diapente.

(*Musik.*)

Unter Diapente verstanden die Griechen das Intervall, welches wir gegenwärtig unter dem Namen Quinte kennen. Man sehe diesen Artikel. Zuweilen gaben sie auch der Quinte den Namen Dioxie. *B.*

Diaphonie.

(*Musik.*)

Bezeichnete in der Musik der Griechen die dissonierenden Intervalle im Gegensatz von denjenigen, welche damahls unter die consonierenden gezählet wurden, und für welche das Wort Symphonie galt. Dass die Begriffe, welche wir gegenwärtig mit consonierend und dissonierend verbinden, von denen in der damahliden Zeit festgesetzten, nicht anders als sehr verschieden sein können, ergiebt sich aus dem Vergleich der gegenwärtigen Musik mit der damahligen. In der Folge der Zeit, da sich die Harmonie zu entwickeln anfing, verstand man unter Diaphonie eine *vocum disjunctionem organicam*, oder eine Art zweistimmiger Composition. So galt auch das Wort Diaphonie zur Bezeichnung der Stimme, oder vielmehr des Ganges der Stimme, welche nachher zum Discant wurde. Man sehe den Artikel Discant. *B.*

Diasteme.

(*Musik.*)

Dieser Ausdruck bezeichnete bei den Griechen dasselbe, was gegenwätig das Wort Intervall thut. Doch fand bei jenem die Einschränkung Statt, dass es nur von einfachen Tonstufen galt. Die zusammengesetzten oder die von weiterm Umfange hatten die Benennung Systeme, welches Wort aber auch andere und mehrere Bedeutungen hatte, wie unter dem Artikel Systeme zu ersehen ist. *B.*

Dia-

D i a t o n i s c h.

(Musik.)

So nannten die Griechen eines ihrer drei Klanggeschlechter, welches aller Wahrscheinlichkeit nach früher existierte, als die beiden andern, nämlich das chromatische und enharmonische. Die Folge der Töne war auf dem Tetrachord für dieses Klanggeschlecht so geordnet, dass man von unten nach oben zu erst in einem halben, von da aus in zwei ganzen Tönen fortschritt, und welches man sich in dem Verhältniss der Tonfolge h c d e vorstellen kann. Dieses Klanggeschlecht ist, nach der Lage seiner Intervallen betrachtet, das einzige, dessen Gebrauch sich ohne Vermischung mit dem chromatischen und enharmonischen für die damahligen Zeiten denken läßt, und auch dasjenige, welches in das System der heutigen Musik am wenigsten verändert übergegangen ist. Man giebt daher der Folge, der in jeder der jetzt eingeführten Tonarten vorkommenden natürlichen Intervalle die Benennung der diatonischen Tonleiter; und diese Benennung bleibt unverändert, gleichviel aus welchem Ton das Tonstück geht, oder welches einerlei ist, wie dessen Tonica heisst; und ein Gesang, welcher nach den anerkannten, und festgesetzten Regeln der Harmonie geordnet ist, heisst ein diatonischer Gesang. Da aber bei den gegenwärtigen Tonstücken fast keine Modulation in der reinen, unvermischten diatonischen Tonleiter geschiehet, sondern bei jeder Ausweichung, in entfernte sowohl, als in nahgelegene Töne, chromatische Fortschreitungen vorkommen müssen, so kann auch im eigentlichen Verstande das heutige diatonische Klanggeschlecht, nach seiner Verbindung mit dem chromatischen, nicht anders heissen als das chromatisch-diatonische, so wie Zarlino den Choral einen diatono-diatonischen Gesang nannte. Ueber die Anwendung jener beiden Klanggeschlechter, wie auch deren Vermischung mit dem diatonischen, findet man unter den Artikeln Chromatisch und Enharmonisch mehrere Erläuterung, und was sonst die Griechen unter den Tönen verstanden, welche sie Diatoni nannten, findet man unter dem Artikel Unbeweglich.

B.

D i c h t e n.

Dichten heisst im Allgemeinen: Vorstellungen des Möglichen hervorbringen, ohne durch objektive Gründe da-

dazu bestimmt worden zu sein. In diesem Sinne dichtet der Mensch nicht bloss vermittelst seiner Phantasie, sondern auch vermittelst seiner reinen Vernunft; in diesem Sinne dichtet nicht bloss der Aberglaube, sondern auch die speculative Philosophie in ihren dogmatischen Verirrungen; in diesem Sinne hat Jakob Böhme nicht minder gedichtet, als Benedict Spinoza.

Der Dichtende erkennt entweder bei seinem Dichten bloss die Denkgesetze, oder die allgemeinen Naturgesetze, oder auch die besondern, durch Erfahrung zu erkennenden Gesetze und Formen der Natur an.

Dichten im engern Sinne heisst: Vorstellungen des Möglichen hervorbringen, bloss wegen des Wohlgefallens an der Freiheit des Erkenntnissvermögens in der Bildung des Möglichen. So dichtet im Grunde jeder, der sich im Zustande der Schwärmerei befindet, so jeder Künstler, wenn er erfindet.

Dichten im engsten Sinne heisst: In sich vollendete Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntnissen in schöner Form hervorbringen.

In diesem Sinne wird das Wort genommen, wenn man von einem Dichter, einer Dichtkunst, einem Gedichte redet. Die schöne Form, von welcher hier geredet wird, besteht nicht in dem Gebrauche der Sprache und des Styles, sondern in der Art und Weise der Verknüpfung und Vergesellschaftung der Gedanken und Erkenntnisse selbst, wovon Sprache und Styl eigentlich nur das Wenigste und Gröbste ausdrücken können. Die Gedanken und Erkenntnisse, welche der Gegenstand des Dichtens sind, drücken entweder eigene wirkliche Zustände des Dichtenden aus, oder sie stellen mögliche Gegenstände dar, die von ihm ganz unabhängig sind. In Hinsicht der erstern besteht die schöne Form in der Erweiterung der Einbildungskraft durch die Begriffe zu freiem und doch harmonischem Spiele unter Bildern in der Sphäre des Sinnlich-Möglichen. In Hinsicht der letztern besteht die schöne Form in einer solchen Vorstellung des Möglichen, als des Wirklichen, in der höchsten Vergegenwärtigung, wo sich Gesetzmässigkeit und Freiheit, Einheit und Mannigfaltigkeit zur Hervorbringung des Vergnügens an dem als Wirklich vorgestellten Möglichen vereinigen. Die schöne Form der erstern Art findet bei lyrischen, die schöne Form der letztern vorzüglich bei dramatischen Werken Statt.

Das Dichten im engsten Sinne kann sich nur darstellen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden, frucht-

fruchtbar andeutenden, und gefallenden Ausdrucks. Die Sprache alſo, in ihrer vollendeteſten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl zweckmäſsigſten Behandlung, iſt für den Dichtenden, im engſten Sinne, nothwendiges Zeichen. *H.*

Dichter.

Der Charakter des Dichters beſteht im allgemeinen darin, daſs er in ſich vollendete und in ſchöner Form erſcheinende Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntniſſen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden, fruchtbar andeutenden, und gefallenden Ausdrucks, darſtellt. So gewiſs als nach dieſem Begriffe der Rang des Dichters in dem Gebiethe der ſchönen Kunſt beſtimmt iſt; ſo genau läſst ſich nach demſelben der Unterſchied des Dichters von den übrigen Künſtlern angeben. Der Tonkünſtler hat es mit Gedanken und Erkenntniſſen nicht zu thun, um ſie darzuſtellen, nur mit Regungen der Leidenſchaft und des Gefühls, wiefern ſie durch Töne gemahlt werden können; Gedanken und Erkenntniſſe ſind hier jederzeit Nebenſache. Der bildende Künſtler hat es bloſs mit anſchaulichen Formen für den Geſichtsſinn zu thun, deren Darſtellung nie Zweck des Dichters ſein kann. Der Gartenkünſtler hat es ebenfalls, dem Weſentlichen nach, bloſs mit ſolchen zu thun, nur daſs er ſeine Compoſition aus Theilen der Natur ſelbſt bildet. U. ſ. w.

Ueber das Genie des Dichters ſiehe den Artikel Genie. *H.*

Dichtkunſt. Dichtungsarten.

Von keiner Kunſt hat man wohl in den mannigfaltigen Theorieen ſo verſchiedene Begriffe aufgeſtellt, als von der Dichtkunſt, und auch jetzt noch ſind die Weltweiſen bei weitem nicht darüber einig, was eigentlich das Weſen derſelben ſei. Die Urſache davon liegt theils in der Natur und den Wirkungen der Dichtkunſt ſelbſt; theils in der Unkunde des wahren Sinnes der Aufgabe; theils endlich in der Unzweckmäſsigkeit der Methoden, welche man einſchlägt, um ſie zu löſen.

Je mehrere Aehnlichkeit die verschiedenen Arten von Werken einer Kunst besitzen, um desto leichter ist es dem Beobachter, dieselben auf einen Grundbegrif zurückzuführen, da es im Gegentheil in dem Maasse schwerer ist, als die mancherlei Klassen durch wesentliche Verschiedenheiten von einander abstechen. Wie mannigfaltig sind nun die Gegenstände, welche die Dichtkunst in den verschiedenen Arten ihrer Werke bearbeitet! So mannigfaltig, dass man in der That verführt werden könnte zu glauben, das ganze unendliche Reich der Möglichkeit stehe ihr zur Behandlung offen! Jetzt schildert sie Ausbrüche der stärksten leidenschaftlichen Empfindung, jetzt die leisen Wallungen eines sanften Gefühls; jetzt beschreibt sie Gegenstände der sichtbaren Natur, und mahlet sie, ohne Farben und Pinsel, vor das Auge der Phantasie; jetzt trägt sie im angenehmen Gewande Reihen wissenschaftlicher Ideen, wohl ganze Systeme vor, jetzt erzählt sie Handlungen und Schicksale interessanter Personen aus vergangenen Zeiträumen; jetzt läfst sie sich solche mit lebendiger Vergegenwärtigung, durch alle Momente ihres Geschehens vor unsern Augen entwickeln; jetzt stellt sie erhabene Lehren der Moral in Erzählungen, jetzt Lehren der Klugheit in gedichteten Scenen der Thierwelt, jetzt allgemeine Begriffe unter der reitzenden Hülle interessanter Gestalten dar; kurz, sie unternimmt so viel und mancherlei, dass es gerade keinen Stumpfsinn verräth, ihr alles zuzutrauen, und der Theorist, zerstreut durch die grosse Verschiedenheit der Dichtungsarten, das Gemeinsame aller übersieht.

Doch, man würde gewiss durch die abstechende Verschiedenheit der mannigfaltigen dichterischen Werke weniger irre geführt worden sein, hätte man den Sinn der Aufgabe, das Wesen der Dichtkunst zu bestimmen, vor jedem Versuche sie zu lösen, richtig gefasst.

Einen Begriff vom Wesen der Dichtkunst geben, heisst nichts anders, als, aussagen: welches der höchste wesentliche Zweck des Dichters bei seinen Compositionen sei, und welche Mittel er, demselben zu Folge, um ihn zu erreichen, ergreifen müsse. Es muss also aus einem richtigen Begriffe vom Wesen der Dichtkunst nicht allein erhellen, was im allgemeinen die wirkende Ursache davon ist, dass er darstellet, sondern es muss auch aus der Beschaffenheit dieser wirkenden Ursache selbst einleuchten, warum er gerade durch das Zeichen des Wortausdrucks, und nicht durch irgend ein anderes darstellt. Allein, da man diesen Sinn der Frage, von welcher die Rede ist, nicht gehörig entwickelte, so konnte es nicht fehlen, dass man

man nicht die zwecklosesten Methoden eingeschlagen wäre, um sie zu lösen. Einige bildeten ihren Begriff nach der Dichtungsart, welche ihnen die vorzüglichste schien; Andere nach der, welche den gröfsten Umfang hat; Dieser richtete zwar seine Beobachtung auf den Zweck der Dichtkunst, allein er verfehlte den höchsten wesentlichen Zweck, stellte einen zu allgemeinen, oder zu besondern auf; Jener sah vorzüglich auf den Seelenzustand, in welchem der Dichter zur Darstellung übergeht, übersah aber dabei das Eigenthümliche, wodurch sich der Seelenzustand des darstellenden Dichters von dem Seelenzustande der übrigen Künstler im Zeitpuncte des Darstellens unterscheidet; jener endlich heftete seinen Blick blofs auf das Mittel, dessen sich der Dichter bedient, und stellte entweder das ganze Mittel, oder nur einen Bestandtheil des Mittels, als Wesen der Kunst auf. So entstanden mannigfaltige Begriffe vom Wesen der Kunst, deren jeder etwas Wahrheit enthält, keiner aber seiner Bestimmung Genüge thut; so der Begriff der Dichtung, der Nachahmung der schönen Natur, der Kunst, den Vorstellungen, die unter den Ausdruck der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft zu geben, der Begriff der Begeisterung, der sinnlich-vollkommenen Rede, des Sylbenmaafses und Reims und andre.

Der Dichter stellt im Allgemeinen aus eben der Ursache dar, die jeden andern Künstler zur Bildung seiner Werke bestimmt. Lebendiges Interesse für die Schönheit des Ganzen von Vorstellungen, welches er oder die Natur im Innern seines Geistes gebildet, dadurch erzeugter Trieb, es ausser seinem Geiste in einem Werke darzustellen, dessen Form der geistigen Form jenes Ganzen entspreche, und durch dieses Denkmahl seiner Begeisterung seine durch gleiche Principien des Geschmacks und Gefühls mit ihm verbrüderten Mitwesen, zur Theilnahme aufzufodern, diefs sind die allgemeinen Bedingungen, wegen deren er dichtet — Worin liegt aber das Eigenthümliche, wodurch er sich von den übrigen unterscheidet? — Darin, dafs es wirkliche Gedanken und Erkenntnisse sind, die ihm im Zustande seiner Begeisterung als ein in sich vollendetes und in schöner Form gebildetes Ganzes erscheinen, und dafs dasjenige Ideal einer schönen Darstellung desselben, welches ihm in seiner Begeisterung vorschwebt, die Vorstellung einer Composition durch Sprache ist, in ihrer vollendetesten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl kräftigsten möglicher Behandlung. Wie verschieden ist hierin der Dichter von allen

len andern Künftlern! Das Hauptintereffe des Tonkünftlers ruht auf der Leidenfchaft und dem Gefühle felbft, deffen Copie durch Töne ihm im Zuftande feiner Begeifterung vorfchwebt; je mehr er fich in das Bewufstfein derfelben verfenkt, defto weniger wird er fich mit den Vorftellungen befchäftigen, die daffelbe erregten, diefe werden vielleicht gar im Zeitpuncte feiner Begeifterung ganz verdunkelt. Ja, es ift nicht einmal nöthig, dafs fein Gefühl fich auf beftimmte Vorftellungen gründe, es kann blofs eine Laune fein, die fich aus unbewufsten Urfachen in feiner Seele zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit erhöhte. Dasjenige Ideal einer fchönen Darftellung feines Gemüthszuftandes, welches ihm im Zuftande feiner Begeifterung vorfchwebt, ift die Vorftellung einer Compofition durch Töne, nach der für Gefchmack und Gefühl kräftigften Art fie zu verbinden. Der dramatifche Tänzer und Schaufpieler werden durch Vorftellungen von Handlungen, Schickfalen, Charakteren, Gefinnungen und Empfindungen intereffanter Perfonen begeiftert; allein das Hauptintereffe ihrer Phantafie geht auf die äuffere Erfcheinung davon in Bewegungen, Stellungen, Geften und Mienen. Die Begeifterung des bildenden Künftlers bezieht fich allezeit auf eine Anfchauung fichtbarer Geftalt, und in diefer Anfchauung allein liegt der Grund der Einheit feines Werkes, und der Zufammenftimmung feiner Theile. Das Ideal, welches ihm in feiner Begeifterung vorfchwebt, ift die fchöne Form eines anfchaulichen Gegenftandes. Der Gartenkünftler wird durch ein entweder blofs von auffen empfangenes, oder durch eigene Kraft gebildetes Phantafiegemählde mannigfaltiger in einem Ganzen der wirklichen fichtbaren Natur vereinigter landfchaftlicher Schönheiten zur Darftellung beftimmt. Das Ideal, welches ihm in feiner Begeifterung vorfchwebt, ift die Vorftellung einer Realifierung diefes Ganzen durch felbftbewirkte Verknüpfung der Partieen der landfchaftlichen Natur.

Folgende Ueberficht der Dichtungsarten fcheint mir die natürlichfte und einfachfte. Die Theorie einer jeden erfordert einen eigenen Artikel.

Eine Dichtungsart ift eine Klaffe von Werken der Dichtkunft, in welcher der Dichter eine gewiffe Gattung von Gegenftänden, welche ihn begeiftern, in der ihr angemeffenen fchönen Form einer Sprachcompofition darftellt. So viel Gattungen von Gegenftänden es giebt, welche die dichterifche Begeifterung auf eine eigenthümliche Weife verurfachen, und eben defshalb eine eigenthümliche Art der fchönen Form der Darftellung fordern, fo viel verfchiedene Dichtungsarten dürfen und müffen wir

an-

anehmen. Eine philosophische Klassification der Dichtungsarten ist von allen historischen Rücksichten unabhängig.

Ich theile die Werke der Dichtkunst im Allgemeinen nach dem Princip desjenigen, was der Dichter von dem ganzen Zustande seiner Begeisterung in seinem Werke ausdrückt.

I. In solche Werke, wo der Dichter den Gegenstand seiner Begeisterung darstellt, und zugleich die Beziehung desselben auf sein Begehrungsvermögen und Gefühl ausdrückt. Dieser Ausdruck ist entweder: *a) direct*, so dass er in bestimmten Urtheilen jene Beziehung aussagt; oder *b) indirect*, so dass er dem Gegenstande eine Darstellung giebt, woraus seine Beziehung auf das Begehrungsvermögen und das dadurch entstandene Gefühl hervorleuchtet. Werke dieser Art sind:

a) solche Compositionen, bei denen das Bewusstsein des Dichters vorzüglich auf die Leidenschaft, das Gefühl gerichtet ist, welche das vorgestellte Ideenganze erregt, und in welcher sich also diese Richtung auch vorzüglich ausdrückt. Ich nenne die Gattung solcher Compositionen lyrische Dichtkunst. Bei jedem Werke derselben ist das Bewusstsein des Dichters mehr auf die Richtung seines Begehrungsvermögens und sein Gefühl, als auf die Betrachtung des Gegenstandes geheftet. Ich finde hier nicht bloss eine mit Leidenschaft und Gefühl gebildete Darstellung, sondern ich sehe das Treiben und Drängen der Leidenschaft, das lebendige Wirken des gegenwärtigen Gefühls in der Seele des Dichters selbst, wie es sich in einem Ganzen wörtlich bezeichneter Ideen ausdrücken kann. Wesentliche Arten der lyrischen Dichtkunst sind:

α) Ode, Hymne,
β) Lied,
γ) Elegie.

Siehe die Artikel: lyrisches Gedicht, Elegie, Hymne, Ode.

b) Solche Compositionen, bei welchen das Bewusstsein des Dichters vorzüglich auf die Betrachtung des Gegenstandes gerichtet ist, in welchen also Entwickelung, Darstellung des Ideenganzen Hauptsache ist. Hieher gehört:

α) das beschreibende Gedicht. Diess ist entweder 1) Beshreibung sinnlicher Gegenstände, oder 2) Beschreibung geistiger Gegenstände.

Zu

Zu der ersten gehört vorzüglich das **landschaftliche Gedicht** *).

β) das sogenannte **Lehrgedicht**,

γ) diejenigen erzählenden Gedichte, welche in dem Vortrage der Begebenheiten auch leidenschaftlichen, empfindsamen Ausdruck enthalten.

Nicht alle historische Stoffe können Stoffe für erzählende Werke dieser Classe sein; denn nicht alle sind innerlich so beschaffen, dass sie dem Dichtergenie mit der erzählenden Darstellung zugleich auch Ausdruck eigener Leidenschaft, eigenen Gefühls abdrängen. Sollen historische Stoffe dieses auf eine natürliche Weise vermögen, so müssen sie entweder den Dichter der gegenwärtigen Welt, und der engen beschränkenden Sphäre seines eigenen Zeitalters entrücken, ihn in einem schwärmerischen Traume in einen entfernten Raum zurückversetzen, und mit freiem Spiele seine Phantasie die Gegenstände, welche sie enthalten, idealischer bilden und ausmahlen lassen; oder sie müssen in einer so nahen, so gerad und stark treffenden Beziehung auf die gröfsten Zwecke des Begehrungsvermögens, das höchste Interesse des Menschen und Bürgers stehen, und, in dieser Beziehung betrachtet, in Ereignissen, Charakteren, Handlungen und Leiden, so viel der Bewundrung und Liebe Werthes, so viel Kraftvolles enthalten, dass sie nicht Glieder der alltäglich fortlaufenden Kette von Begebenheiten zu sein, sondern in eine höhere Sphäre zu gehören, und wegen ihres Charakters von Erhabenheit und Heiligkeit keine andre, als eine idealische Darstellung zuzulassen scheinen. Solche Stoffe sind vorzüglich

*) Gemeiniglich denkt man bei den beschreibenden Gedichten nur Darstellung sichtbarer Schönheiten. Blofse Darstellung des **Sichtbaren**, so wie überhaupt des **sinnlichen Schönen**, in **Wortreihen**, widerspricht dem Begriffe des Gedichtes, und kann nie Zweck des Dichters sein, wenn er seine eigenthümliche Sphäre kennt. Verstand und Vernunft müssen das sinnliche Ganze zu einem Ganzen anderer Art verarbeiten, und dann die einzelnen passenden Theile mit geistigen Banden zu einer neuen Organisation verknüpfen. Nur in diesem Sinne erkenne ich ein **Dichterwerk sinnlicher Beschreibung** an. Jedes Gedicht hingegen, worin ein Ganzes für die Sinnen, als ein solches, dargestellt werden soll, halte ich für einen Eingriff in das Gebieth der bildenden Kunst.

lich: 1) Begebenheiten, Handlungen und Leiden wichtiger Perſonen, von unüberſehlich groſsem Einfluſſe auf das Ganze der Menſchheit oder eines Staates; 2) Begebenheiten aus entfernten Thatenreihen und durch groſse Tugenden und Kräfte ausgezeichneten Zeitaltern; 3) Begebenheiten aus einem gedichteten, oder doch idealiſch ausgebildeten Zeitalter der Unſchuld, Einfachheit und Lauterkeit der Sitten. Dieſem zu Folge ergeben ſich als Hauptarten:

א) das epiſche Gedicht, oder Heldengedicht,

ב) das romantiſche Gedicht,

ג) das idylliſche Gedicht.

Siehe alle dieſe Artikel im folgenden.

II. Solche Werke, wo der Dichter bloſs das Ideenganze, welches ihn begeiſterte, dieſs aber in ſchöner Form, darſtellt, ohne irgend eine Art beſtimmten Ausdruckes von eigener Leidenſchaft, eigenem Gefühle: Hieher gehören

a) Compoſitionen, welche Schilderungen geiſtiger Gegenſtände enthalten;

b) erzählende Werke, z. B.

α) Fabeln,

β) Romane;

c) dramatiſche Werke;

א) Trauerſpiele,

ב) rührende Schauſpiele,

ג) Luſtſpiele.

Siehe die Artikel: Fabel, Roman, Schauſpiel. Unerachtet alle dieſe Werke keinen Ausdruck der eigenen Leidenſchaft und des Gefühls des Dichters enthalten, ſo gehören ſie dennoch in das Gebieth der Dichtkunſt wegen der ſchönen Form, deren ſie in der Darſtellung fähig ſind. Siehe den Artikel Dichten.

Wenn es aus der Natur der dichteriſchen Begeiſterung folgt, daſs der Dichter ſich der Sprache in ihrer vollendeteſten und zur Bewirkung von Rührung und Schönheitsgefühl kräftigſten Behandlung bediene; ſo iſt das Sylbenmaaſs für alle jene Dichterwerke weſentlich und nothwendig, in welche er den Ausdruck der Beziehung des Gegenſtandes ſeiner Begeiſterung auf ſein Begehrungs- und Gefühlsvermögen legt, ſo gewiſs für jene Werke nothwendig und weſentlich, als das Sylbenmaaſs ein natürliches Mittel iſt, Leidenſchaft und Gefühl durch Form der Bewegung der Wortreihen zu mahlen. Siehe den Artikel Sylbenmaaſs.

Unter denjenigen Verbindungen, welche zwischen Dichtkunst und andern Künsten Statt finden können, ist die wichtigste, die mit der Tonkunst. Die Dichtkunst, als die einzige Kunst, welche bestimmte Gedanken und Erkenntnisse in schöner Form darstellt, und sich dazu der Sprache, eines successivwirkenden Zeichens bedient, wird sich auf das wirksamste mit derjenigen Kunst verbinden, welche durch Töne — ebenfalls successivwirkende Zeichen — Leidenschaften und Gefühle copiert. Es geschieht dieses: *a*) in lyrischen Gedichten, vorzüglich Hymnen, Liedern und Elegieen; *b*) in Schauspielen, musikalischen Trauerspielen, heroischen Opern, rührenden Singspielen, komischen Singspielen. Siehe die Artikel Musikalische Poesie, Oper. *H.*

Dichtsäulig.

(*Baukunst.*)

Dichtsäulig wird eine Säulenstellung genennt, wenn bei derselben von den fünf Arten der Stellung der Alten diejenige gewählt worden ist, nach welcher die Säulen am dichtesten oder engsten neben einander zu stehen kommen. Die Axen der Säulen kommen hier nach dem Vitruv fünf Model weit aus einander, oder die Säulen haben einen Raum von drei Modeln oder anderthalb Säulendicken zwischen einander,

Vermuthlich beabsichtigten die Alten bei dieser Art der Säulenstellung noch etwas anders, als die Festigkeit, und man irret vielleicht nicht, wenn sie es einer gewissen Feierlichkeit wegen thaten, sollte sie auch bloss durch das Dunkel hervor gebracht werden, welches diese Säulenstellung verursacht; überdiess ist auch nicht zu leugnen, dass eine Säulenstellung der Art einem Gebäude ein grosses und prächtiges Ansehen giebt; nur ist dabei zu bemerken, wie Perrault sehr richtig anmerkt, dass man sich derselben lieber bei der Korinthischen, als bei irgend einer niedrigern und stärkern Säulenordnung bediene. *G.*

Dielenkopf.

(*Baukunst.*)

Eine gleich unter der Kranzleiste angebrachte Verzierung des Dorischen Gebälkes, welche bei den Griechen die vornehmste Zierde des Dorischen Kranzes war, und

über

über jeder Triglyphe und Metope, aber nie in dem Kranze des Giebels angebracht wurde. Man findet sie schon an den alten Tempeln in Sicilien, so wie man sich zu den Zeiten des Perikles (am Parthenon z. B.) ihrer noch bediente. Die Sparrenköpfe des Korinthischen Gebälkes zu den Zeiten der Römer verdanken ihnen ihren Ursprung. *G.*

Diesis.

(*Musik.*)

Bedeutete in der Musik der Griechen eine der Abtheilungen, die sie für einzelne Tonstufen angenommen hatten. Wurde der Ton in vier Theile getheilt, so hieſs jeder dieser Theile die kleine enharmonische Diesis, oder ein Viertelton, wurde er aber in drei Theile getheilt, so hieſs jeder der Theile die chromatische Diesis, oder ein Drittelton, wurde er aber endlich nur in zwei gleiche Theile getheilt, so entstand die groſse Diesis, welche genau einen halben Ton ausmachte.

Auf eine ähnliche Art, besonders in Rücksicht auf den letzten Fall, ist das Wort Diesis bei der heutigen Musik naturalisiert worden, und in Frankreich, Italien, und da wo die Tonstufen der diatonischen Tonleiter nach der Guidonischen Solmisation mit *Ut*, *re*, *mi*, u. s. w. ausgedrückt werden, bezeichnet es ein nur einen halben Ton erhöhtes Intervall. Daher so wie in Deutschland c, d, u. s. w. mit einem vorgesetzten ✻ cis, dis heissen, so wird dort aus *ut*, *re*, wenn diese ebenfalls ein solches zufälliges Zeichen haben, *ut*-diesis, *re*-diesis. *G.*

Dimensionen.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Gröſsen, die man den nachgebildeten Gegenständen in dem Kunstwerke giebt.

Es ist dem Künstler bei unzähligen Gegenständen unmöglich, die Dimensionen der Natur in sein Werk über zu tragen; aber es gewinnet um desto mehr an Gründen der Täuschung, des Aus- und Eindrucks, je mehr es sich den Dimensionen der Natur nähert; nichts ist täuschender, als selbst die elendeste, in den natürlichen Dimensionen gezeichnete, in verhältniſsmäſsiger Ferne gestellte, und ausgeschnittene Figur eines Menschen; und ein Porträt gewinnet an Aehnlichkeit, je übereinstimmender

der die Dimenſionen deſſelben mit denen der Natur ſind. Aber ein Porträt z. B. kann ſehr ſchlecht ſein, wenn es weiter keine Verdienſte hat.

Da es dem Künſtler nicht möglich iſt, die Dimenſionen der Natur beizubehalten, ſo wird er für ſeinen eigenen Vortheil arbeiten, wenn er die Gegenſtände ſo ordnet, daſs die, welche die gröſseſten Dimenſionen haben, in die entfernteſten Flächen zu ſtehen kommen. Bäume, Werke der Baukunſt u. ſ. f. werden in hiſtoriſchen und Landſchaftsſtücken auf den Hintergründen am beſten geſtellet ſein. *G.*

Diminuendo.

(*Muſik.*)

Bedeutet eine Verringerung, eine allmählige Abnahme der Stärke beim Vortrage der Stimmen, und wird gewöhnlich in Tonſtücken abbreviert durch dim. ausgedrückt. Unter dem Artikel crescendo findet man eine bequemere und mehr verſinnlichte Art von Bezeichnung für dieſen Ausdruck. *B.*

Diminutio.

(*Muſik.*)

Kommt meiſt in Fugen vor, und entſtehet, wenn man den Noten eines Satzes in einer einzelnen Stimme eine geringere Geltung in Rückſicht auf das Zeitmaaſs giebt, als ſie eigentlich am Anfange hatten, z. B. man verwandelt in einem Satze die Viertel in Achtel, die Achtel in Sechzehntheile u. ſ. w. Dieſes trifft meiſt die Noten des Führers, oder das Hauptthema, und heiſst das *Thema per diminutionem* wiederhohlen. Der Begriff des Wortes *Augmentatio*, welches den entgegengeſetzten Fall anzeigt, ergiebt ſich von ſelbſt, und was z. B. im Thema Achtel waren, werden hier Viertel. Die Art der Augmentatio und Diminutio iſt nicht immer von einerlei Beſchaffenheit. Sie kann zwei- auch dreifach ſein. Es können *per augmentationem* Sechzehntheile zu Vierteln auch halben Schlägen, und *per diminutionem* Viertel zu Sechzehn- und Zwei- und - dreiſsigtheilen werden. Man zählt dieſe beiden Arten der Nachahmung mit unter die vorzüglichſten Eigenſchaften einer guten Fuge. Nur müſſen ſie in Abſicht auf Höhe, Tiefe, Begleitung u. ſ. w. ſo geordnet ſein, daſs ſie nicht allein fürs Auge geſchrieben zu ſein ſcheinen, ſondern

dern bei der Ausführung ins Gehör fallen. Unter Diminutio versteht man auch in einem andern Sinne, die Auflösung der Haupt-Takttheile in geringere, wie bei Passagen, Manieren, Coloraturen im melismatischen Gesange der Fall ist. *B.*

D i s.

(*Musik.*)

So heisst das Intervall, welches durch ein dem D vorgesetztes ♯ entstehet, auf der heutigen Tonleiter zwischen d und e liegt, und von C die vierte Saite ist. Was von andern auf eine ähnliche Art entstandenen Intervallen im Allgemeinen gesagt worden, gilt auch hier. Als Tonart wird der Ton Dis selten in dur genommen, da man hier leichter und kürzer durch Versetzung desselben in Es wegkommt. In Moll hingegen ist der Unterschied weniger beträchtlich, da die Vorzeichnung von Es und Dis moll, in Beziehung auf die Anzahl der ♭ und ♯ sich gleich ist, und es hier blofs bei der Ausführung darauf ankömmt, zu welchen man sich mehr gewöhnt hat. Das Intervall Dis heisst in der Guidonischen Solmisation Re diesis. *B.*

D i s c a n t.

(*Musik.*)

Dechant, war in der alten Musik diejenige Art von Contrapunct, welche zum Tenor oder Bass von höhern Stimmen aus dem Stegreiff gesungen wurde, wie folgende von Rousseau angeführte Stelle im Johann von Muris deutlich beweist: *Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* In einem frühern Zeitraume gebrauchte Guido das Wort Diaphonie für die Stimme des Discantes. Gegenwärtig verstehet man unter Discant die höchste unter den vier Gattungen der menschlichen Stimme, welche von Kindern, Castraten, oder weiblichen Kehlen vorgetragen wird. Sie wird in den ersten und zweiten Discant eingetheilet, und heisst die Oberstimme, Italiänisch *Soprano*, Französisch *le dessus*. Ihr Umfang in Chören erstreckt sich von $\bar{C}$ bis $\bar{\bar{G}}$. Bei Bravourarien u. d. gl. bestimmt selbigen das Organ des Sängers oder der Sängerin,

und zuweilen geht er bis $\overline{\overline{\overline{F}}}$. $\overline{\overline{\overline{G}}}$. $\overline{\overline{\overline{A}}}$. Das Beſtreben, dieſe hohen Töne zu erlangen und anzubringen, worien öfters ein ſo ganz falſcher Ehrgeitz geſetzt wird, iſt auf keinen Fall zu billigen. Erſtens ſind dieſe hohen Töne, weil ſie meiſt Falſet ſind, äuſſerſt ſchwer zu modificieren, und ſchränken ſich daher bloſs auf Allegro, auf Läuffer, ſtakierte Noten u. ſ. w. ein. Zweitens bringt die zu groſse Anſtrengung und Bearbeitung der obern Töne den Nachtheil, daſs der Reitz der mittleren Töne verlohren geht; und die überwiegenden Vorzüge dieſer gegen jene ſind doch gewiſs zu entſchieden, um die Aufopferung derſelben für einen ſo unzureichenden Erſatz, nicht gleich zu verwerfen. Da die Discant-Stimme in vollſtimmigen Singſtücken die oberſte von allen iſt, und ihr folglich die Melodie zukömmt, ſo erfordert die Compoſition für dieſe Stimme, wie auch der Vortrag, mannigfaltigere Rückſichten, als Mittelſtimmen und Baſs.

Der Discant-Schlüſſel, oder die Bezeichnung der Stimme des Discantes hat in Rückſicht der Figur mehrere kleine Abweichungen, die aber im Weſentlichen nicht ſo gar auſſerordentlich verſchieden, und meiſt der Zahl Drei ähnlich ſind, (man ſehe den Artikel Schlüſſel). Dieſe Drei ſteht im Notenſyſtem auf der unterſten Linie, und bezeichnet ſelbige als $\overline{C}$.

Nicht allein in England, ſondern auch in mehrern Ländern kommt dieſer Schlüſſel, ſowohl in wirklichen Discantpartieen, als auch in Inſtrumental-Muſik, fürs Pianoforte faſt ganz ab. Man bedienet ſich an deſſen Stelle des Violinſchlüſſels, welcher auch ſicher entſchiedene Vorzüge hat, und zwar bei Noten, die über die fünf gewöhnlichen Linien hinaus gehen, und erſt durch mehrere über jene gezogene Linien oder Striche bezeichnet werden müſſen. In welchem Fall beim Violinſchlüſſel, der bekannter Maaſsen zwei Töne tiefer ſteht, als der des Discantes, jederzeit eine Linie erſparet, und die Ueberſicht dieſer Art Noten ungemein erleichtert wird. *B.*

Disdiapaſon.

(*Muſik.*)

So nannten die Griechen das Intervall, welches wir unter dem Namen der Doppeloctave verſtehen. Daſs ihnen aber dieſes Wort, und der Sinn deſſelben weit wichtiger muſs

muss gewesen sein, als es in der heutigen Musik sein kann, ist sehr begreiflich. Der ganze Umfang ihrer Tonleiter schränkte sich auf zwei Octaven ein, und folglich bezeichneten sie mit dem Worte Disdiapason die Schranken ihres Systems, oder die Tonweite vom *Proslambanomenos*, bis zur *Nete hyperbolaeon.* Daher auch Disdiapaso distare im gemeinen Redegebrauch anzeigte, man sei in seiner Meinung, gegen die eines andern himmelweit verschieden. *B.*

Disposition.

(*Mahlerei.*)

Der Begriff, den die Disposition in der Mahlerei befasst, schmilzt mit dem Begriffe der Anordnung so ziemlich zusammen; und wenn sie von einander unterschieden sind, so glaub ich diesen Unterschied mehr in der Willkühr derer, die sich dieser Wörter bedienen, als in der ursprünglichen Bedeutung derselben zu finden.

Die Anordnung, sagt man, bestimmet den Plan des Gemähldes, die Disposition führt ihn in allen einzelnen, und bis auf die kleinsten Theile desselben aus, wie die Erfindung den Stoff fasst, und die Zusammensetzung ihn ausführt, und wenn, sagt Watelet, die Zusammensetzung die allgemeine Ordnung ist, so ist die Disposition die besondere.

Die Disposition umfasst die Vertheilung der Gegenstände im Allgemeinen, die Stellungen einzelner Figuren, die Zusammenstellung mehrerer, oder die Gruppen, den Contrast, den Wurf der Falten, oder die Draperie, die Wirkung des Ganzen, oder den Totaleindruck.

Man sehe den Artikel Anordnung, und die in den letzten Zeilen ausgezeichneten Wörter. *G.*

Dissonanz.

(*Musik.*)

Ist dem Begriffe von Consonanz entgegen gesetzt, und also der Zusammenschlag zweier oder mehrerer Töne, welche dem Ohr widrig sind, etwas widersprechendes empfinden lassen, bei denen es ungern verweilt, und die den nämlichen Drang nach Auflösung in ihm erzeugen, als die Verwickelung des Knotens im Schauspiel. Man theilt die Dissonanzen ein, in wesentliche und zufällige.

Diese letztern kann man unter die Rubrik von Vorhaltern und durchgehenden Noten setzen, da ihre Behandlung mit selbiger ganz einerlei ist. Unter den wesentlichen Dissonanzen verstehet man die durch die Verwechselung des Septimen-Accordes entstehenden Neben-Accorde, als den Quin-Sexten- den Terz-Quarten- und den Secunden-Accord (man sehe den Artikel Verwechselung). Wenn man Dissonanzen im Allgemeinen nicht in Beziehung auf akustische Resultate, sondern blofs so betrachtet, wie wir sie nach ihrer praktischen Anwendung in ihren Wirkungen kennen, als nothwendige Theile der musikalischen Sprache, so führt dieser Gesichtspunct auf zwei verschiedene ihm untergeordnete Begriffe, nämlich den von der grammatischen und den von der ästhetischen Seite. Bei dem ersten Fall, welchen Lehrbücher umständlicher aus einander setzen, kömmt bei den wesentlichen Dissonanzen vorzüglich in Betracht: ihre Vorbereitung, richtige Auflösung, und zu vermeidende Verdoppelung.

Unter Vorbereitung wird verstanden, dafs das in einem Accord liegende dissonierende Intervall schon in dem vorher gegangenen Accord mufs gelegen haben. Träte z. B. nach dem Accorde d moll der von g dur mit der Septime ein, so würde man F, die Septime von G, als eine vorbereitete Septime betrachten können, weil sie schon in D moll als die kleine Terz lag. Unter Auflösung verstehet man den Schritt, den jedes dissonierende Intervall bei seinem Abtritt zu thun hat, und dieser geschieht in die ihm zunächst unterwärts gelegene Tonstufe. Das dissonierende Intervall mag durch Verwechselung des Accordes zu liegen kommen in die mittlere, die obere Stimme, oder in den Bafs, so löset es immer auf der Stelle auf, die es in den durch die Verwechselung entstehenden neuen Accord erhält. In Mittelstimmen von Chören kann es zu Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen zuweilen geschehen, dafs man z. B. dem Tenor die Auflösung giebt, die dem Alt zukäme, oder auch umgekehrt, aber in äussern Stimmen kann dieses durchaus nicht Statt finden.

Das Fehlerhafte in der Verdoppelung der dissonierenden Intervallen und die Nothwendigkeit, selbige zu vermeiden, wird aus der Art ihrer Auflösung einleuchtend. Denn da, wie eben erinnert worden, jeder dissonierende Ton bei seiner Auflösung in das ihm zunächst unterwärts liegende Intervall zu treten hat; so würde, wenn man selbigen verdoppeln wollte, auch die Auflösung doppelt geschehen müssen, da denn, wo nicht ein verbotener Octavengang, doch wenigstens kein sanfter Uebergang entstehen würde,

weil

weil der diſſonierende Ton ſeiner Natur nach an und für ſich ſelbſt vor den übrigen Intervallen ſchon genugſam hervorſticht. Aufferordentlich ſtark beſetzte Tonſtücke erfordern hier nothwendig eine Ausnahme, bei der man die Verhältniſſe und Anzahl der Stimmen zu den übrigen Intervallen vorzüglich in Erwägung zu ziehen hat, um die hie und da nothwendige Verſtärkung der Diſſonanzen darnach einzurichten.

Wenn man diſſonierende Accorde von der äſthetiſchen Seite betrachtet, ſo liegt ihr Gebrauch in der Beurtheilung, und dem Geſchmack des Componiſten, und dem Geſichtspunct, aus dem er leidenſchaftliche Gemählde betrachtet; und da man Diſſonanzen in der Muſik gröſstentheils für das kann gelten laſſen, was Anknüpfung neuer Knoten in einem Schauſpiel oder einem Romane iſt, ſo folgt, daſs, wie ohne ſelbige die Handlung ſchläfrig und einförmig ausfallen würde, man ſich auch die Wirkung eines Tonſtücks ſo denken könnte, welches in einer Folge von lauter conſonierenden Accorden beſtünde. Dieſes beſtimmt zwar einen Geſichtspunct in Rückſicht der Anwendung der Diſſonanzen, aber einen ſehr unzulänglichen. Nach dem Ideal — um bei jenem Vergleiche ſtehen zu bleiben — das man ſich von ſeinem Helden entworfen, müſſen die mancherlei Hinderniſſe, die man ſeiner Carriere in den Weg ſtämmt, und die man ihn überſteigen läſst, genau geordnet ſein. Will man nun Diſſonanzen mit jenen Hinderniſſen in Parallele ſetzen, und zwar ſo, daſs hier allein Gradation der Leidenſchaften in Anſchlag kömmt; ſo iſt, was von dem einen paſst, auch auf das andere anwendbar, und ſo folgt z. B. daſs, ſo wie ein Dichter, der ſich zu Skizzierung eines Helden ein, Friedrich dem Einzigen ähnliches Ideal gewählt, jenen Helden nicht mit Bravaden aus dem Donquixotte wird auftreten laſſen, oder — da doch einmal jede ſchöne Kunſt mit der andern verſchwiſtert iſt — ſo wie ein Mahler, der ein roſiges Mädchen auf einer Frühlings-Flur vorſtellen will, ein ganz anderes Colorit, andern Schatten wählt, als wenn er die bei einem mitternächtlichen Sturme aufgethürmte See darzuſtellen hat, in eben der Art ein Tonſetzer mit der Wahl und der Anwendung diſſonierender Accorde anders zu verfahren habe, im ruhigen gelaſſenen Affecte, anders in Aeuſſerung tobender und brauſender Leidenſchaften. *B.*

Diſtichon.

(*Dichtkunſt.*)

Zwei für ſich beſtehende, oder aus einem gröſsern Gedicht genommene Verſe, ſie ſeien von welchem Sylbenmaaſse, von welchem Inhalte ſie wollen. Daſs ſie, wie Sulzer ſagt, einen merkwürdigen Sinn enthalten, iſt kein weſentliches Erforderniſs; wird aber eine zufällige Eigenſchaft derſelben, da man aus einem gröſseren Gedicht nur ihres auffallenden Inhalts wegen zwei Zeilen ausheben kann, als z. B. folgende ſind:

Happy is he, and he alone, who knows
His heart's uneaſy diſcord to compoſe.

Lyttleton.

Une indifférence paiſible
Eſt la plus ſage des vertus.

Parny.

Einzelne, für ſich verfertigte Diſticha können Inſchriften, Sittenſprüche oder Sinngedichte ſein; und da die Alten hierzu ſehr oft, oder vielmehr meiſtentheils Hexameter und Pentameter wählten, welches bei Elegieen allemahl und ohne Ausnahme geſchah, ſo giebt man den Namen Diſticha gemeiniglich nur zweien Zeilen von den erwähnten Versarten. *G.*

Dithyrambus.

(*Dichtkunſt.*)

Die Geſänge, welche die Griechen an den Feſten des Bacchus ihm zu Ehren ſangen, (man ſehe die Artikel Aeſchylus und Drama), hieſſen Dithyramben. Da von allen dieſen Geſängen nichts bis auf uns gekommen iſt, ſo müſſen wir bloſs aus den zerſtreuten Nachrichten und einigen wenigen Zügen, die wir bei den alten Schriftſtellern finden, auf die Art und Weiſe ihrer Zuſammenſetzung ſchlieſsen.

Sie wurden dann geſungen, wenn die, welche das Feſt des Bachus begingen, ſchon ziemlich trunken waren; eine trunkene, überall ausſchweifende Phantaſie, üppige Bilder, ungewöhnliche, viele Begriffe umfaſſende, oft verworrene Zuſammenſetzungen der Wörter, wilde Ausrufungen, welche auf die Erhebung des Gottes abzweckten, kühne, ungewöhnliche Metaphern, *ſalti mortali* in Anſehung des Zuſammenhanges und der Folge der Gedanken, und daraus nothwendig entſpringende Dunkelheit

heit, waren also charakterische Züge dieser Dichtungsart. Und die vorzüglichsten dieser Züge brachte Horaz in die Schilderung, die er von den Dithyramben des Pindar entwarf, er spricht:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis.
Lib. IV. Ode 2, 10.

Die Dithyramben wurden während eines wilden, gesetzlosen, tollen Tanzes gesungen; die bei den Griechen sonst gewöhnlichen Abtheilungen der Ode in Strophen, Antistrophen und Epoden, können also in denselben nicht Statt gefunden haben, denn wäre diess, so hätte der Tanz dabei regelmäfsig sein müssen.

Die vorzüglichsten Dithyrambendichter der Griechen waren Archilochus, Arion, Lasus, Pindar, Melanippides, Philoxenus, Timotheus, Polyides und Jon, und Willamow beschenkte 1763 unser Vaterland mit lyrischen Gedichten, die er der hohen Begeisterung wegen, welche darin herrscht, Dithyramben nannte. *G.*

Ditonus.

(*Musik.*)

So nannten die Griechen ein Intervall, welches aus zwei ganzen Tönen bestand, oder verstanden, welches gleichviel ist, unter diesem Ausdruck den Ton, den wir nach unserm gegenwärtigen System als die grosse Terz kennen. *B.*

Divertimento.

(*Musik.*)

Divertissement heifst in der Französischen Musik ein Tanz oder *Chanson*, welcher der Regel nach zwischen jedem Akt einer Oper eingeschaltet werden muss, und nach Rousseau mit Recht ein *divertissement importun* kann genannt werden, weil dadurch die Handlung vielleicht gerade in einem interessanten Augenblicke gehemmt wird. Sonst verstehet man aber auch unter Divertimento ein für das Clavier oder mehrere Instrumente gesetztes Tonstück, welches aus etlichen Sätzen besteht, und gewöhnlich keinen bestimmten Charakter hat, sondern blofs die Zeit verkürzen soll. *B.*

Dizeugmenon.

(*Musik.*)

Der Name eines in der Griechischen Musik eingeführten fünf Tetrachorde, und zwar desjenigen, welches in dem damahligen sogenannten grossen und unveränderlichen System das zweite von oben war, und zwischen dem Tetrachord Hyperbolaeon und Synemmenon lag. Man findet über die Ursachen der Benennung Dizeugmenon, welches getrennt, abgesondert anzeigt, unter dem Artikel Tetrachord ein Mehreres. Die auf dem Tetrachord dizeugmenon von der Tiefe nach der Höhe zu vorkommenden Töne heissen: 1) *Paramese*; 2) *Trite dizeugmenon*; 3) *Paranete dizeugmenon* oder *dizeugmenon diatonos* und 4) *Nete dizeugmenon*, und sind auf unserer heutigen Tonleiter der Lage, oder der Höhe und Tiefe nach h, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$. *B.*

Docken.

(*Baukunst.*)

Kleine auf einer Plinthe stehende, und einen Sims oder Kranz tragende Säulchen, welche zusammen ein Geländer ausmachen, das man daher ein Dockengeländer, oder eine Balustrade nennt. Die Docken, die selten höher als 20 oder 24 Zoll sind, bestehen aus dem Fuss, gemeiniglich mit etlichen Gliedern, dem Stamm, der unten entweder ausgebaucht ist, oder die Gestalt einer Terme hat, und dem Kopfe, wieder mit einigen Gliedern verziert. Der Fuss erhält ein Fünftel der ganzen Höhe; die 4 übrigen Theile werden wieder in fünf Theile getheilt, von denen der Kopf einen, und vier der Stamm erhält.

Daviler gab verschiedene Muster zu Docken, welchen jedoch der geschmackvolle Verfasser der Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst den Geschmack abspricht, und erfand für jede Säulenart eine verschiedene Docke. *G.*

Dolce.

(*Musik.*)

Man wird dieses Wort ganz ausgeschrieben, oder durch dol. abgekürzt, einzelnen Stellen in Tonstücken beigesetzt

geſetzt finden, da es einen ſanften, lieblichen Vortrag anzeigt. *Con dolcezza, dolcemente, con tenerezza, espreſſivo* bezeichnen faſt daſſelbe. *B.*

Dom.

(*Baukunſt.*)

Ein rundes gewölbtes Dach, das man auch eine Cupel nennt. Dieſen Namen giebt man auch einer Kirche mit einem ſolchen Dach, oft auch andern groſsen, vorzüglich Stiftskirchen, auch wenn ſie kein ſolches Dach haben. *G.*

Dominante.

(*Muſik.*)

Iſt ein Ausdruck, der gegenwärtig faſt allgemein für den fünften Ton einer Tonica gilt. Zum Unterſchied der Dominanten der verwandten Tonarten heiſst ſie die toniſche Dominante. In gewöhnlichen Tonſtücken, die in die harte Tonart geſetzt ſind, wird wegen der Analogie der Tonleitern die Harmonie von dem Grundton zuerſt nach dieſem Intervall geleitet, und es geſchehen in ſelbiges die erſten förmlichen Schlüſſe, die meiſt den erſten Theil eines Satzes ausmachen. Ehemahls nannte man die toniſche Dominante *Quintam toni.* *B.*

Doppeloctave.

(*Muſik.*)

Iſt dasjenige Intervall, welches eine Tonweite von zwei Octaven anzeigt. Man nennet es auch ſonſt *Quinzième, Quintadena* oder *Quintadecima,* und bei den Griechen, wo es ein wichtigeres Intervall war als gegenwärtig, hieſs es Disdiapaſon. Man ſehe dieſen Artikel. *B.*

Doppelſchlag.

(*Muſik.*)

Le doublé iſt eine der vorzüglichſten Manieren oder Verzierungen, welche zu Ausführung einer Note gebraucht werden, um den Geſang lebhafter und reitzender zu machen.

chen. Auch scheint es fast, daſs ihr dieses Verdienst von der ganzen praktischen Tonkünstlerwelt einmüthig zugestanden werde, wenn man nach ihrem häufigen Gebrauch den Schluſs machen darf. Nach Beschaffenheit der Umstände erhält diese Manier, die durch das Zeichen ∾ ausgedrückt wird, verschiedene Beiwörter, und diese werden durch folgende Merkmale bestimmt. Der einfache Doppelschlag hat drei kleine Noten vor der Hauptnote, von welchen diese in Absicht auf Höhe und Tiefe die mittelste ist, und der auf diese Art geschehende doppelte Anschlag der Hauptnote gab die Veranlassung zu der Benennung dieser Manier im Allgemeinen. Oft wird auf die Stufe des Haupttones noch ein kleines Nötchen vor den Doppelschlag gesetzt, und dann heiſst er der geschnellte Doppelschlag, oder die Rolle. Bisweilen gehen zwei kleine Nötchen vorher, und dann ist seine Benennung der geschleifte Doppelschlag. Endlich wird er zuweilen mit dem Pralltriller verbunden, und dann heiſst er der prallende Doppelschlag. Die Anwendung der hier angeführten verschiedenen Arten von Doppelschlägen auf jeden Fall hat weit mehr Schwierigkeit als die Ausführung selbst, wiewohl sie von Singstimmen selten gehörig gebracht werden, und ihre Noten immer der Hauptnote zu nahe kommen, und folglich zu enge genommen werden, das heiſst, die oberhalb der Hauptnote sind zu tief, und die unterhalb derselben zu hoch. Ein Fehler, der sich durch Nachläſsigkeit im Solveggieren leicht einschleicht, aber sehr schwer auszurotten ist. *B.*

Dorisch.

(*Musik.*)

Die Benennung einer der fünf bei den Griechen eingeführten Haupt-Tonarten. Sie wird nach dem Plinius nächst der Phrygischen und Lydischen für die älteste gehalten. Wegen ihrer vermeinten Würde und ihres besondern Einflusses auf sittliche Bildung erzeigte ihr Plato die Ehre, und räumte ihr eine Stelle in seiner Republik ein. Die Erfindung dieser Tonart wird dem Thamyras aus Thracien zugeeignet. Was man unter Hypodorisch und Hyperdorisch zu verstehen habe, erklärt der Artikel Hypo. Die Verhältnisse dieser Tonart mit den übrigen, so wie auch die Bedeutung des Wortes Dorisch nach dem Glarean bestimmen die Artikel Tonart und Octavengattung. *B.*

Drama.

(*Aesthetik.*)

Die philosophische Theorie des Schauspiels überhaupt wird man unter dem Artikel Schauspiel finden.

Drama in der Bedeutung eines rührenden Schauspiels, siehe den Artikel Rührendes Schauspiel.

Drama.

(*Geschichte desselben.*)

Die Geschichte des Drama unter allen Europäischen Nationen zu erzählen, würde eine Ausführlichkeit erfordern, welche den Zweck und die Grenzen dieses Buches überschritte. Ich schränke mich daher auf die Griechen, Römer und Deutschen ein.

Die erste Veranlassung zur dramatischen Dichtkunst ist unstreitig in dem allen, und besonders rohen, Menschen natürlichen Triebe der Nachahmung zu suchen. Aus ihm entwickelte sich zufälliger Weise bei den Griechen die Kunst eines Menander und Sophokles. Das Volk kam an gewissen religiösen Festen, besonders zu Ehren des Bacchus, der sich um die Weinpflege vorzüglich verdient gemacht hatte, und darum als ein übermenschliches Wesen verehrt wurde, zusammen, und ergetzte sich durch Gesänge und Tänze. In diesen Liedern erhob man entweder das Andenken des Bacchus und anderer verdienter Männer, oder man spottete über Leute, denen man nicht wohlwollte. Sie wurden anfangs aus dem Stegreife gesungen, dann aber zu diesem Behufe verfertigt, und je nachdem der Charakter dieser Dichter war, machten sie Lobgesänge oder Spottlieder. Sie wetteiferten mit einander, und der Sieger erhielt einen Bock zum Preise, denn dieser wurde als ein Feind des Bacchus, weil er die Weinstöcke beschädigt, an dessen Feste geopfert. Daher der Ursprung der Benennung Tragödie (eigentlich Bocksgesang), die anfangs allen dergleichen rohen Darstellungen gemein war. So waren diese Volksspiele mit den gottesdienstlichen Uebungen verbunden.

In der 54sten Olympiade traten zwei Ikarier auf, Susarion und Thespis. Anfangs waren von dem ganzen Haufen zusammen Lieder im Chore gesungen worden, nun wurden sie durch Erzählungen der Thaten und Schicksale berühmter Männer unterbrochen. Diese Erzählungen vervollkommnete Thespis, stellte edlere Gegenstände aus der

der Geschichte auf, und machte förmlich von dieser Volksunterhaltung Profession, indem er eine Gesellschaft Schauspieler hielt, mit der er auf einem Wagen herum fuhr und spielte. Auch Susarion trat mit seinen Leuten auf ein Gerüst, und vermöge seines Hanges, das Lächerliche seiner Zeitgenossen zu copieren, stellte er ein Gemisch drolliger, oft schmutziger Handlungen und Gesänge vor, durfte auch darum nicht in die Stadt, sondern zog auf den Dörfern umher; daher auch einige die Benennung Komödie von *Komais*, Dörfern, andere von *komazein*, herumschwärmen, herleiten. Das Volk wurde nun immer mehr für diese Darstellung eingenommen; die Dichter, welche vorher zu den Volksfesten Dithyramben verfertiget hatten, legten sich auf die neue Gattung des Thespis, die Sänger schmutziger Lieder und Personalsatyren gaben ihren Arbeiten die Form der Darstellungen des Susarion. Von nun an schied sich das Drama, und es entstanden die Formen, aus welchen hernach Komödie und Tragödie ward.

Von der Erzählung gewisser Begebenheiten und von der Schilderung der Menschen, bis zur Darstellung derselben, daſs man im Namen dieser Menschen sprach und handelte, und die Begebenheiten wirklich geschehen lieſs, war nur ein kleiner Schritt. Diese Versinnlichung erhöhete das Interesse und die Belustigung. Gewiſs hatte man dieſs aus Nachahmungstrieb schon in den ältesten Volksspielen gethan. Aeschylus aber war es eigentlich, der die dramatische Form permanent machte, indem er die Personen, von welchen vorher nur erzählt worden war, handeln lieſs, und darum statt Einer Person, nun zwei, und mithin den Dialog einführte. Die Gesänge des Chors, welcher bisher, dem Ursprunge dieser Darstellung zu Folge, die Hauptsache gewesen war, wurden verringert; auch machte er in den Decorationen beträchtliche Verbesserungen. Sophokles machte Handlung und Dialog durch Einführung einer dritten Person lebhafter. Von den Fortschritten der Kunst unter ihm und dem Euripides sehe man diese beiden Artikel. — Mit dem Sophokles hatte die tragische Kunst ihr Ziel erreicht. Die alten Schriftsteller nennen uns noch eine grosse Anzahl gleichzeitiger, zum Theil vortreflicher, Tragiker, von deren Werken sich nichts als unbedeutende Fragmente erhalten haben. Nach dem Sophokles, von welchem sieben, und dem Euripides, von dem noch siebzehn Trauerspiele und ein satyrisches Drama übrig sind, erschien weiter kein Dichter, der ihnen hätte an die Seite gesetzt werden können. Zwar gab es noch unter dem König Ptolemäus Philadelphus

phus Tragiker, unter denen Lykophron befonders bekannt ift, aber fie entfernten fich fehr von der Natur und Wahrheit, und die tragifche Dichtkunft gerieth nach und nach mit Veränderung der politifchen Lage in gänzlichen Verfall.

Anlangend die Komödie, fo hatten, nachdem die erfte rohe Idee von Sufarion war angegeben worden, Epicharmus und Phormis in Syracus zuerft Handlungen in diefelbe gebracht, und Krates in Athen war ihnen gefolgt. Die Veränderungen in der Materie und in der Form, die fie vorher erlitt, waren felbft dem Ariftoteles unbekannt. Es entftand die fogenannte alte Komödie, deren Fabeln nicht wirkliche Begebenheiten, aber Anfpielungen darauf, fchilderten, welche mit Namen lebender Individuen bezeichnete Perfonen, weniger aber diefe Individuen felbft, als das Gefchlecht, zu dem fie gehörten, darftellte, und fich durch grofse Ausgelaffenheit und Angriffe auf Männer vom gröfsten Einfluffe, ja auf das ganze Volk auszeichnete. (Siehe den Artikel Ariftophanes.) Unter den dreiffig Tyrannen zu Athen wurde fie fehr eingefchränkt, es wurde unterfagt, Namen wirklicher Perfonen aufzuführen; die Dichter ftellten alfo theils wirkliche Menfchen unter erdichteten Namen, und wahre Begebenheiten unter einem dichten Schleier vor; theils wählten fie ihre Stoffe aus den Mythen, und parodierten diefelben. Der Chor, der in der ältern Komödie am meiften ausgelaffen war, blieb in diefer, die man nachher die mittlere nannte, weg. In der neuern Komödie (zu Alexanders Zeiten) mufste der Stoff durchaus erfunden fein, und durfte nicht einmal eine Anfpielung auf Facta enthalten: doch kamen allerdings zuweilen noch wirkliche Namen darin vor. Dennoch waren darin die Pläne beffer, die Charaktere allgemeiner, Kunft und Sittlichkeit gröfser, und aus diefer Periode wird Menander als das Mufter eines Luftfpieldichters gerühmt, welches er auch, nach den Nachahmungen des Terenz zu fchliesfen, (denn vom Originale haben fich nur Bruchftücke erhalten) in der That gewefen zu fein fcheint. — Ueber eine dritte Gattung des Griechifchen Drama, das Satyrifche Schaufpiel, fehe man einen eignen Artikel.

In der Gefchichte der Römer findet man fehr frühzeitig Volksfpiele. Als nähere Veranlaffung zu ihrem Drama werden pantomimifche, mit Mufik begleitete Spiele, welche von Hetrurifchen, zur Verföhnung der Götter nach Rom berufenen Gauklern, im Jahr Roms 391. aufgeführt worden, genannt. Diefe Spiele ahmten die jungen Römer, mit Hinzufetzung extemporierter Verfe nach, worin fie einander

ander verſpotteten; man hieſs ſie Satyren. Ueber hundert Jahre nachher verfertigte ein Grieche, Livius Andronikus, zuerſt regelmäſsigere Schauſpiele nach Griechiſchen Muſtern. Sie behielten ſtets dieſe fremde Form. Die Komiker ſtellten meiſtens Griechiſche Sitten und Fabeln auf. Terenz und Plautus, von welchen wir noch ganze Stücke beſitzen, arbeiteten ſtets nach Griechiſchen Urbildern. Im zweiten Jahrhundert nach Chriſto wurde die Römiſche Komödie durch Mimen und Pantomimen verdrängt. Nationales auf Römiſchem Boden entſtandenes Schauſpiel waren die Atellanen (dem Griechiſchen Satyrſpiele ähnlich) und die Exodien, (Nach- und Zwiſchenſpiele.) — Ihre frühern Tragödien waren gleichfalls treue Nachahmungen der Griechiſchen. Es ſcheint ihren Tragikern nicht an Kraft und Stärke, wohl aber an Geſchmack gefehlt zu haben. Unter den ſpätern wird beſonders Varius gelobt. Von allen ihren tragiſchen Werken ſind nichts als Fragmente und zehn Tragödien übrig, welche den oder die Seneca zu Verfaſſern haben.

Auch unter den neuern Völkern waren die älteſten Schauſpiele mit Religionsübungen verbunden. Man nannte ſie Myſterien, das iſt Proceſſionen, in welchen man bibliſche Geſchichten vorſtellte. Nachher kamen die Moralitäten auf, Darſtellungen moraliſchen Inhalts unter allegoriſchem Gewande, worin mehr Plan war als in den erſten. In beide waren Luſtigmacher gemiſcht. In Deutſchland findet man frühe, doch ungewiſſe Spuren von Schauſpielen. So ſchrieb eine Nonne Rhoswitha im zehnten Jahrhundert ſechs Nachahmungen des Terenz in Lateiniſcher Sprache. Im vierzehnten Jahrhundert kamen die Faſtnachtsſpiele auf, worin man mit vielen Uebertreibungen und Unſittlichkeit die niedrigſten Sitten nachahmte. Beſonders unterzogen ſich die Meiſterſänger dieſem Geſchäfte, und die Faſtnachtsſpieler machten ein wirkliches Handwerk aus, hatten Gilden und Herbergen. Nach und nach fing man an, dieſe Schauſpiele, welche vorher bloſs extemporiert wurden, aufzuſchreiben, und der Meiſterſänger, Hans Schnepperer, genannt Roſenblüt, der in Nürnberg ſpielte, und treue Nachahmungen der rohſten Natur aufſtellte, machte ſich beſonders bekannt. Hans Sachs, ein Meiſterſänger im 16ten Jahrhunderte, verfertigte an zweihundert Faſtnachtsſpiele. Die Stücke aus dieſer Periode ſind meiſtens bibliſch, und doch mit Unflätereien und Spöttereien häufig untermiſcht. Später fing man an, Schauſpiele aus der Lateiniſchen und aus neuern Sprachen zu überſetzen, man verfaſste regelmäſsigere Stücken, die Schauſpielergeſellſchaften wurden etwas

was gebildeter. Martin Opitz bildete die tragiſche Sprache durch ſeine Ueberſetzung der Trojanerinnen, er und andere verſertigten Schäferdramen. In der Mitte des 17ten Jahrhunderts trat Andreas Gryphius auf, der Stoffe aus der Geſchichte, freilich in ſehr unvollkommener Manier, und voller Schwulſt, bearbeitete. In dieſen Fehler fiel ſein Nachfolger Lohenſtein noch mehr; er ahmte die Alten am meiſten in glänzenden Tiraden nach. Unterdeſſen hatte man auch Stücke des Corneille und Moliere überſetzt, man führte ſie auf, noch mehr aber dramatiſche Ungeheuer aus dem Spaniſchen, die man Haupt- und Staats-Actionen hieſs. — Im Anfange dieſes Jahrhunderts entſtanden mehr Geſellſchaften, unter welchen die erſte beſſere die Neuberiſche war, in der ſich Koch, der Vater der deutſchen komiſchen Schauſpielkunſt, bildete. Um dieſe Zeit ſtand auch Gottſched auf, der mit ſeinen Genoſſen eine Menge Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen lieferte, welches allerdings die frühere Ausbildung originaldeutſcher Dichter verhinderte. Die Schauſpielergeſellſchaften, deren immer mehr wurden, die mit einander wetteiferten, und zum Theil vortrefliche Schauſpieler hatten, und mehrere ſehr gute dramatiſche Genies, vereinigten ſich, die Deutſche Bühne mehr zu vervollkommnen. Unter jenen zeichneten ſich auſſer Koch, noch Bruck, Leppert, Brückner, und vor allen Eckhof, unter dieſen J. E. Schlegel, Krüger, Gellert, Romanus, Weiſe aus. Wie ſich der wahre, natürliche Ton von Eckhof herſchreibt, ſo brachte Leſſing theils durch eigne Muſter, theils durch Ueberſetzung des Diderotſchen Theaters, theils durch kritiſche Schriften, die Bühne dem Ziele der Vollkommenheit näher. Die Theorie der dramatiſchen Dichtkunſt wurde durch einige vortrefliche Journale ausgebildet, gute Ueberſetzungen der bisher ſo vernachläſsigten Engliſchen Dramatiker verfertigt, worunter hauptſächlich Wielands deutſcher Shakſpeare gehört; die Schauſpieler bemühten ſich, des Namens Künſtler würdig zu ſein. Epoche machte Leſſing durch Beiſpiele und Regeln, und Göthe durch ſeinen Götz. Unter den jetzt lebenden Dichtern, deren Werke unſre dramatiſche Litteratur vorzüglich auszeichnen, nenne ich nur Göthe, Klinger, Schiller, Iffland, Schröder, Engel, Gotter, Jünger; unter den Schauſpielern, Schröder und Iffland, und unter den dramatiſchen Kritikern, Engel, Sonnenfels und Schink. *Bl.*

D r a p e r i e.

(*Bildende Künste.*)

Im engern Sinne die Bekleidung einer Figur, im weitern, jegliche Darstellung von Gewändern, Stoffen oder Zeuchen, sie mögen zur Bekleidung, zum Putz oder zur Verzierung eines Gegenstandes oder einer Scene dienen.

Die menschliche Figur ist der interessanteste und wichtigste Gegenstand aller bildenden Künste; die Nacktheit derselben würde zwar dem Künstler die meiste Gelegenheit, seine Kunst und Kenntnifs zu zeigen, und die besten Mittel zur Darstellung der physischen Handlungen und moralischen Bewegungen des Menschen gewähren; da aber Klima und Sitten es nothwendig machten, sich zu bekleiden, so mufs der Künstler aus diesen Bekleidungen selbst Mittel zu Beweisen seiner Kunst und seines Genies, und Stoffe des Ausdrucks zu machen suchen.

Alles, was der Künstler in Ansehung der D r a p e r i e e n zu beobachten hat, theilet sich in folgende drei Puncte:

1) Anordnung der Falten, wovon unter dem Artikel F a l t e n w u r f gehandelt werden wird;

2) die verschiedene Natur der Stoffe oder Zeuche, worüber wir unter dem Artikel G e w a n d sprechen werden; und

3) die verschiedenen Farben dieser Stoffe, worüber die Artikel A c c o r d, H a r m o n i e und F ä r b u n g nachzusehen sind.

Wir wollen zum Voraus in Ansehung der Anordnung der D r a p e r i e e n und ihrer F a l t e n im Allgemeinen erinnern, dafs sie den Körper bekleiden, aber nicht einwikkeln müssen, dafs Ueberhäufung und Einförmigkeit, Härte und Steifheit der Falten vermieden werden müsse. Weichheit und zarte Biegungen derselben müssen die sanften Uebergänge der Glieder und Muskeln und ihr freies Spiel durchschimmern lassen. Reichthum und Mannigfaltigkeit der Falten und Stoffe bringt sehr glückliche Wirkungen hervor, und Ueberflufs verwirrt das Auge und scheint die Figur zu erdrücken, wie er fast unausbleiblich die Schönheit der menschlichen Form vernichtet.

Oft tragen einige gut angebrachte Falten zur Bestimmtheit einer Handlung bei, und einzelne fliegende Theile eines Gewandes drücken die gröfsere oder mindere Schnelligkeit einer Handlung oder die Bewegung der Luft aus.

Wir würden nun diesen Artikel schliessen, wenn wir nicht die Mittheilung der Bemerkungen, welche M e n g s über

über die Draperie des Raphael machte, unſern Leſern hier ſchuldig zu ſein glaubten.

„Dieſer groſse Künſtler, ſpricht Mengs*), befolgte in der Art die Falten des Gewandes zu werfen zuerſt ſeinen Meiſter (Perugino), verbeſſerte ſich aber durch das Studium der Werke des Maſſacci, noch mehr aber durch Bartolomeo de San Marco. Als er aber die Antiken ſah, verlieſs er den Geſchmack der Schule ſeines Meiſters ganz und gar; er bediente ſich der Regeln des Basreliefs, und erwarb ſich dadurch einen groſsen Geſchmack in der Faltenwerfung. Er entdeckte, daſs die Alten die Draperie nicht als eine Hauptſache, ſondern bloſs als ein Nebenwerk angeſehen hatten, das Nackende damit zu bedecken, aber nicht zu verbergen. Sie bekleideten ihre Figuren nicht bloſs mit irgend einem Stück Zeuch, ſondern ihre Bekleidungen waren nothwendig und von wirklichem Nutzen, ſo, daſs ein Gewand nicht ſo klein als ein Halstuch, oder ſo groſs als eine Bettdecke, ſondern der Gröſse, dem Stande und den Geſchäften einer jeden Figur angemeſſen war. Er ſah, daſs die Alten die groſsen Falten auf groſse Theile des Körpers gelegt hatten, und nicht mit Kleinigkeiten die groſsen Theile unterbrachen; und wenn ſie ſich ja, vermöge der Natur der Kleidung, dazu genöthiget ſahen, ſo machten ſie dieſe Falten ſo klein und ſo wenig erhaben, daſs ſie keine Hauptſache bedeuten konnten**). Daher machte Raphael ſeine Gewänder auch groſs, nämlich ohne überflüſſige Falten, mit Brüchen an den Orten der Gelenke, ohne die Figur damit zu durchſchneiden. Die Form ſeiner Falten richtete er nach dem Nackenden, das darunter war, und wenn der Theil oder die Muskel groſs war, ſo machte er auch groſse Maſſen. Wenn der Theil ſich in der Verkürzung zeigte, ſo bedeckte er ihn mit eben ſo viel Falten, die aber alle ebenfalls verkürzt waren. In ſeinen beſten Zeiten beobachtete er, daſs in einem freien Gewande nur eine Seite von dem Theile des Körpers ſichtbar ſein muſs. Jedoch hat er auch bisweilen die ganze Rundung der Theile unter freien Falten

*) Im zweiten Bande ſeiner hinterlaſſenen Werke, S. 82 der Prangeſchen Ueberſetzung.

**) Wir haben unter dem Artikel Basrelief die Gründe angegeben, welche den Künſtler bei dieſem Kunſtwerke zu einem Verfahren der Art nöthigen, welches aber bei der Mahlerei ohne Nachtheil für das Kunſtwerk manche Ausnahme leiden kann.

ten merkbar gemacht. Wenn das Gewand fliegend war, wenn es nichts bedeckte, fo beobachtete er dabei keinesweges die Form und Gröfse des Gliedes, fondern bezeichnete es durch grofse Höhlungen und tiefe Brüche, oder durch eine Form, die mit irgend einem Gliede gar nichts Gleichförmiges hatte. Er war in feinen Draperieen nicht auf fchöne und zierliche Falten bedacht, fondern blofs auf diejenigen, die zur Bezeichnung des darunter fich befindenden Nackenden nöthig waren. Er machte ihre Formen auch eben fo verfchieden, als die Muskeln des Körpers, doch keine niemahls viereckig oder rund, denn die viereckige Form in den Falten ift höchft unangenehm, es fei denn, dafs fie zertheilt fei, und zwei Triangel bilde. Auf gleiche Art machte Raphael die Falten auf den hervor fpringenden Theilen des Körpers viel gröfser, als auf den Theilen, die fich entfernen, und auf einem verkürzten Theile legte er keine langen Falten, noch kurze Triangel auf einem langen Theile. Die grofsen Aushöhlungen und tiefen Einfchnitte waren nur auf den Einbiegungen angebracht, er legte auch nicht zwei Falten von einerlei Gröfse, einerlei Form und einerlei Erhöhung neben einander. Seine fliegenden Gewänder find bewundernswürdig fchön; man fieht, dafs fie alle in ihrer Bewegung eine allgemeine Grundurfache haben, nämlich die Luft. Sie find nicht, wie feine übrigen Gewänder, gezogen und gleichfam wie durch eine Laft gedrückt, fondern jede Falte ift neben der andern natürlich vertheilt und fchicklich angebracht. Hier und da liefs er auch die Ränder feiner Kleidung fehen, und kleidete feine Figuren nicht in einen blofsen Sack. Alle Falten haben ihren Grund, es fei nun in der fpecififken Schwere ihres Stoffes, oder in der Rundierung der Theile des Körpers. Bisweilen fiehet man auch an ihnen, wie fie vorher gewefen, und eine andere Lage gehabt, denn er bemühete fich auch diefen einen gewiffen Ausdruck zu geben. Man entdeckt an den Falten feines Gewandes, ob vor der gegenwärtig vorgeftellten Handlung ein Arm oder Bein eingezogen oder verlängert gewefen, ob das eingezogene Glied ift ausgeftreckt gewefen, ob es fich noch wirklich ausftreckt, oder ob es ausgeftreckt gewefen und fich wieder zurück zieht und falten will. Er nahm fehr wohl in Acht, dafs, wenn die Gewänder feiner Hauptfiguren die Glieder nur halb bedeckten, fie diefelben blofs fchräg durchfchneiden. Ueberhaupt mufsten die Gewänder eine dreieckige Form haben, und alle Falten, fo wie das Ganze triangelmäfsig vertheilt fein. Die Urfache der dreieckigen Geftalt der Falten kommt daher, dafs jedes Gewand geneigt ift, fich locker und los zu machen.

Wenn

Wenn es alſo auf einer Seite gezwungen wird, ſich zuſammen zu ziehen, ſo faltet es ſich vermöge ſeiner eigenen Schwere auf der andern Seite wieder aus einander, und bildet dadurch Triangel.“

Ueberzeugt, daſs dieſe Bemerkungen eines Künſtlers über die Draperieen des gröſseſten, den es vielleicht je geben wird, den Künſtlern, deren vielleicht nicht viele die Mengſiſchen Werke beſitzen mögen, von groſsem Nuzzen ſein werden, trugen wir kein Bedenken, dieſelben hier einzurücken, und erwähnen nun nur noch des Zeitwortes, Drapieren, welches eine Figur mit Draperieen bedecken heiſst. *G.*

Dreiklang.

(Muſik.)

Trias harmonica, harmoniſcher Dreiklang. So nennet man in engerer Bedeutung den Accord, welcher aus einem angenommenen Grundton und deſſen Terz und Quinte beſteht. Aus dem Verhältniſs dieſer beiden letztern Intervallen zu jenem, entſtehen drei verſchiedene Arten des Dreiklanges, nämlich der groſse oder harte, der kleine oder weiche, und der verminderte. In den beiden erſtern Fällen ſind nächſt der vollkommenen Quinte die groſse und kleine Terz, im letztern Falle aber nächſt der kleinen Terz, die kleine Quinte die Merkmale der weſentlichen Unterſcheidungszeichen dieſer Accorde. Nach dem gegenwärtigen Syſtem in der Muſik qualificieren ſich nur der harte und weiche Dreiklang zu einer Tonica, in dem verminderten findet keine Modulation Statt.

Da es bei jedem Tonſtück nothwendig iſt, das Gehör ſogleich für die Tonart, in welcher es geſetzt iſt, einzunehmen, und da ſelbige einzig und allein von der Terz des zur Tonica angenommenen Dreiklanges entweder als hart oder weich beſtimmt wird, ſo iſt es unumgänglich nothwendig, daſs in den erſten Accorden ſowohl als am Schluſſe des Stücks die Terz der Tonica gehört werde.

Füglicher, und der Sache unbeſchadet kann bei ſchwacher Begleitung die Quinte wegbleiben. Mit der Verwechſelung des harmoniſchen Dreiklanges verhält es ſich wie mit der des Accordes der weſentlichen Septime, doch mit dem Unterſchiede, daſs bei der Septime drei Verwechſelungen, beim Dreiklange aber nur zwei Statt finden. In dieſem Fall entſtehet bei der erſten Verwechſe-

 lung

lung, wenn nämlich der Baſs in die Terz tritt, der Accord der Sexte, in zweiten, wenn dieſes im die Quinte geſchieht, der Quart-Sexten-Accord. Es liegt in jeder natürlichen Tonleiter, ſowohl in der harten als weichen, ein verminderter Dreiklang. In der harten liegt er auf der ſiebenten, und in der weichen auf der zweiten Stufe. Ein Umſtand, welcher die Töne dieſer Stufen gegen den Grundton in ein ſo entferntes Verhältniſs ſetzt, daſs ohne eine vorher gegangene und abſichtlich geordnete Modulation, nach welcher jedoch die kleine Quinte zur vollkommenen gemacht werden muſs, in gewöhnlichen Tonſtükken ſelten in ſelbige übergegangen wird, da ſie doch ihrer natürlichen Lage nach dem Grundton eben ſo nahe zu liegen ſcheinen, als die übrigen fünf in dem erſtern Grade der Verwandſchaft mit ihm ſtehenden Töne ſeiner Tonleiter.

Die Dreiklänge haben auſſer den oben angeführten Benennungen noch folgende: Der harte heiſst *Trias perfecta*, der weiche *imperfecta*, der verminderte *diſſonans*. Auch ſind für die Intervallen der Dreiklänge folgende Benennungen angenommen, *Sonus infimus* zeigt den Grundton, *Sonus medius* deſſen Terz, und *Sonus ſummus* oder *excluſus* die Quinte an. Die ſo genannten anomaliſchen Dreiklänge, die daher entſtehen, wenn z. B. der Terz des verminderten oder der Quinte des harten Dreiklanges ein ♯ vorgeſetzt wird, ſind billig zu übergehen, da ſie eine Menge von Abtheilungen veranlaſſen, die im geringſten nicht anwendbar ſind, das Weſentliche des Dreiklanges aufheben, und die veränderten Intervallen derſelben am Ende immer nur als Leittöne oder Vorhalter zu betrachten ſind. *B.*

Dreiſchlitz.

(*Baukunſt.*)

Triglyphe — iſt eine Verzierung des Frieſes der Doriſchen Gebälke, und wird wegen der drei prismatiſchen Schlitze mit dieſem Namen belegt, deren zwei ganze in der Mitte, und an jeder Ecke ein halber ſich befinden. Nach Vitruvs Bericht haben ſie ihren Urſprung den Köpfen der Balken zu danken, die auf den Unterbalken lagen, und bekamen deſswegen die Schlitze, damit das Waſſer leichter an den Balkenköpfen herablaufen könne, welche Abſicht die unter den Dreiſchlitzen befindlichen Tropfen deutlich genug beweiſen.

Die

Die Dreischlitze, die ein längliches auf der kleinen Seite stehendes Viereck bilden, werden in gleichen Entfernungen von einander über den Säulen und in der Mitte derselben angebracht; die zwischen den Dreischlitzen befindlichen viereckigen Felder werden Metopen genennt. Man sehe die Artikel Fries und Gebälke. *G.*

Dreistimmig.

(*Musik.*)

Heisst ein Tonstück oder ein einzelner Satz, wenn dessen harmonische Tonfolge in drei Stimmen verlegt ist, und dessen Partitur folglich aus drei Systemen besteht. Wären daher diese drei Stimmen schon doppelt und vielfach besetzt, das heisst, brächten selbige eine grössere Anzahl Sänger und Instrumentalisten in Ausführung, so würde das Tonstück demohngeachtet sein Beiwort Dreistimmig behalten. Der dreistimmige Satz erfordert in so fern einige eigenthümliche Rücksichten, weil er ohne die strengste Uebersicht der Intervallen, welche sowohl in consonierenden als dissonierenden Accorden wesentlich und unwesentlich sind, leicht unrein und fehlerhaft werden kann. Denn da in einem Accorde von Einer oder mehrern Dissonanzen hier jederzeit Intervalle wegbleiben müssen, so fragt sichs, welche in dem und jenem Falle in Rücksicht auf die nächste Tonfolge, beibehalten oder weggelassen werden können? Ein Fall der nebst ähnlichen andern in mehrstimmigen Tonstücken weit leichter zu berichtigen ist. Nicht immer erhält ein dreistimmiges Tonstück, wenn es auch gleich alle die am Anfange dieses Artikels angeführten Kennzeichen hat, wie man doch mit Recht vermuthen könnte, die Benennung eines Trio. Es verhält sich zuweilen hier wie mit einem Solo, welches ohngeachtet einer begleitenden Bassstimme, die es doch eigentlich zum Duett machen müsste, gleichwohl ein Solo heisst. Man sehe die Artikel Trio und Terzett. *B.*

Drucker.

(*Mahlerei.*)

Das Licht beleuchtet diejenigen Theile eines Gegenstandes am meisten, welche am meisten hervorragen; die Natur mahlet uns durch diese Erscheinung das Hervorragen solcher einzelnen Theile, durch einen mehr oder we-

niger hellen Punct, durch welchen die deſſelben ermangelnden Theile gleichſam zurück gedrückt werden. Die Kunſt ahmt dieſe Erſcheinung dadurch nach, daſs ſie denjenigen Theilen eines Gegenſtandes, welche ſie vor den übrigen hervor heben will, mit einem vollen Pinſel einen ſcharſen, lichten Fleck auſſetzet, welchen man in der Sprache derſelben einen Drucker nennt.

Ein entfernter Gegenſtand zeiget ſich dem Auge des Betrachters einfärbig und eintönig, ohne Lichter und ohne Schatten, und folglich in flacher Form; je näher er zu ihm hinan tritt, je mehr ſiehet er vorzüglich helle und dunkle Theile, welche ein Bild von der wahren Form deſſelben erwecken, und die Erhabenheiten und Vertiefungen deſſelben mahlen.

In Werken der Mahlerei, deren Gegenſtände auf verſchiedene Flächen geſtellet ſind, gelingt dem Künſtler, ſelbſt bei der genauſten Beobachtung der Perſpective und der Verſchieſsung der Farben, oft die Haltung nicht, bis er endlich durch einen glücklich angebrachten, kühnen Drukker das Einverſtändniſs herſtellt, und durch denſelben die Wirkung der Localfarben beſtimmt. *G.*

Ductus,

(Muſik.)

Agoge. Hierdurch wurde in der Melopoeie der Griechen eine ſtufenweiſe auf einander folgende Reihe von Tönen angezeigt, und dieſe war aufſteigend *(ductus rectus)* wie c d e f; abſteigend *(ductus revertens)* wie f e d c, und beides zugleich *(ductus circumcurrens)* wie c d e f e d c. Man ſehe den Artikel Melopoeie.

B.

Duett.

(Muſik.)

Duo heiſst ein Tonſtück, welches auſſer zwei verſchiedenen Hauptſtimmen, entweder gar keine, oder Eine, auch mehrere begleitende Baſs- und Mittel-Stimmen hat. Im erſtern Fall heiſſen ſolche Duetten auch Bicinien. Dieſe Benennung kömmt aber ſelten vor, wenigſtens nicht bei Duetten von einigem Belang, ſondern wird nur noch kleinen Tonſtücken von einfachem Gehalt mit Terz- und Sextengängen beigelegt, obgleich eigentlich der zweiſtimmige Satz in der Muſik der Bicinien-Satz *(Bicinium)* genannt

nannt wird. Die zweite Art von Duetten ist diejenige, welche aus Opern und Kirchenstücken, Cantaten u. s. w. genugsam bekannt ist. Die Bearbeitung derselben, sollen beide Stimmen concertierend, und die Begleitung ihnen angemessen sein, setzt eben so viel Geschmack als harmonische Kenntnisse voraus. Denn da der Reitz eines Duetts dadurch besonders erhöhet wird, dass der Hauptgesang, oder gewisse Sätze nicht immer Einer und derselben Stimme zugetheilt sind, sondern dass die Melodie bald in die tiefere bald in die höhere Stimme mit Begleitung anderer Intervallen verlegt wird; so ist gründliche Kenntniss der Harmonie und der Regeln des doppelten Contrapuncts hier um so unentbehrlicher, da bei zwei Stimmen jede uneigentliche Gegeneinanderstellung der Intervalle weit merklicher ist, als wenn selbige durch den Zutritt mehrerer Stimmen gedeckt werden kann. In Beziehung auf die Sänger ist es bei der Ausführung eines Duetts durchaus nothwendig, dass sich beide in ihrem Vortrag und in ihren Manieren kennen, und sich wechselseitig genau nach einander richten, wenn sie dem Componisten oder einem geübten Zuhörer ein Duett zu Danke singen wollen. Denn jeder Sänger hat, wo nicht seine eigenen Manieren, doch gewiss sein Eigenthümliches, selbige vorzutragen, welcher Unterschied durch zufällige Umstände, durch Organ, Temperament, Vermögen sich auszudrücken u. s. w. bestimmt wird. Wie es daher beim Schauspiel, wenn zwei Actörs aus verschiedenen Ländern, und von verschiedenen Bühnen, eine ernsthafte Scene vortragen, und sich jeder in der Mundart seines Landes ausdrückt, einen äusserst seltsamen und widrigen Contrast verursacht, eben so würde sichs verhalten, wenn zwei Sänger ein Duett mit einander sängen, deren einer z. B. aus der Italiänischen, der andere aus der Französischen Schule käme. *B.*

Duodecime.

(Musik.)

Heisst dasjenige Intervall, welches aus elf auf einander folgenden Tonstufen besteht, das heisst, aus zwölf diatonischen Tönen, die beiden äussersten mitgerechnet. Die Duodecime ist also vom Grundton aus gezählt, die Octave der Quinte, oder die Quinte der Octave. Iede schwingende Saite läfst nächst dem Hauptton die Duodecime mehr als die Quinte hören, denn die Decime entsteht durch den Aliquoten-Theil der ganzen Saite, welcher ein Drittel ist, da hingegen die zwei Drittel, welche die Quinte geben,

ben, kein aliquoter Theil der nämlichen Saite find, das heifst, kein folcher Theil, welcher eigentlich ganz in ihr enthalten wäre. Da die Duodecime im doppelten Contrapunct nicht anders, denn als eine um eine Octave erhöhte Quinte zu betrachten ift, fo hat man fie auch in felbigem im eigentlichen Verftande nur als eine folche zu betrachten, und ihre Behandlung darnach einzurichten.

B.

Dur.

(Mufik.)

Ift die Benennung für denjenigen Accord, deffen Grundton mit einer grofsen Terz, und einer vollkommenen Quinte begleitet ift, und welcher auch fonft der harte oder der vollkommene Dreiklang genannt wird. Bekanntlich giebt es in der heutigen Mufik nur zwei Tonarten, in welchen Tonftücke können gefetzt werden. Beide gründen fich auf die Tonleitern des zum Grundton angenommenen Dreiklanges. Da diefes nun entweder der harte oder der weiche Dreiklang fein kann, fo hat man ebenfalls in diefer Rückficht zu Bezeichnung der beiden Tonarten für jenen erftern Fall den Ausdruck Dur, für den zweiten den von Moll faft durchgängig angenommen. Dafs ein Tonftück in diefe oder jene Tonart gefetzt fei, bedarf, wie doch gleichwohl manchmal durch *minore* und *maggiore* angedeutet wird, keiner befondern Anzeige, weil fich diefes von zwei Seiten von felbft ergiebt. Erftens durch die Vorzeichnung, die jeder Tonart eigen ift, und zweitens, durch den erften Accord bei der Ausführung des Tonftükkes felbft, durch welchen nämlich den Regeln nach, die in felbigem herrfchende Haupttonart oder die Tonica beftimmt mufs angegeben werden, da folglich die Terz, als das wefentlichfte Intervall, entweder als klein oder als grofs mit vorkömmt, und hierin fogleich entfcheidet. Man kann freilich in jenem Falle, nämlich in Rückficht der Vorzeichnung, mit unter etwas fehl greifen, da jede Vorzeichnung auf zwei Tonarten pafst, die um eine kleine Terz von einander liegen, und deren untere Moll, und deren obere Dur ift, allein beim erften Blick auf die Harmonie des Schluffes oder des Anfanges, löfen fich alle Zweifel von felbft.

Bei Bezifferung im Generalbafs wird der Accord von Dur, oder der harte Dreiklang, auf verfchiedene Art angekündiget, entweder durch ein ♮ allein, welches die groſse Terz vorftellen föll, oder durch eine 3 hinter einem ♯, oder

oder durch ein ♮ hinter einer 8, oder auch endlich durch eine 3 allein. In welchem letztern Fall aber muſs vorausgeſetzt werden können, daſs die Terz in der Tonleiter der Tonica als groſs ſich befinde. In Tonarten, die zur Vorzeichnung ein oder mehrere ♭ haben, thut für den gegenwärtigen Fall ein ♮ eben die Wirkung als ein ♯, angenommen, jenes deutet auf eines der durch die Vorzeichnung um einen halben Ton erniedrigten Intervalle. Die Anwendung von Dur und Moll auf alle Töne haben wir, nach M a r b u r g, einem Franzöſiſchen Tonſetzer aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu verdanken; denn bekanntlich konnte man vor Einführung derſelben, vermöge des Eigenthümlichen der von G l a r e a n in gewiſſer Aehnlichkeit mit den Griechiſchen Octavengattungen angenommenen Tonarten, nur die Joniſche oder c als d u r, ſo wie die Aeoliſche a als moll betrachten, und eine Ausdehnung dieſes Falles auf alle übrigen Töne, war allerdings eine wichtige Erſcheinung in der Muſik. *B.*

D u r c h g a n g.

(Muſik.)

Tranſitus heiſst in der Muſik die Verbindung zweier von einander entfernter Haupttöne durch mittlere, um den Uebergang von dem einen zu dem andern bei der Ausführung annehmlicher zu machen. Dieſe mittleren Töne heiſſen d u r c h g e h e n d e T ö n e, ſo wie die Noten, welche ſie bezeichnen, d u r c h g e h e n d e N o t e n heiſſen. Sie ſind meiſt als ausgeſchriebene Manieren zu betrachten, und ſtehen im Gegenſatz mit denen, welche in einem bezifferten Baſs angegeben werden, und als Hauptnoten, oder weſentliche Accorde bekannt ſind. In Beziehung auf die Taktzeit, auf welche durchgehende Noten fallen, findet Folgendes Statt. Fallen die durchgehenden Noten auf die gute Taktzeit oder in Theſis, ſo ſagt man, ſie ſtehen im unregelmäſsigen D u r c h g a n g (*tranſitu irregulari*), fallen ſie auf die ſchlechte Taktzeit oder in Arſis, ſo ſtehen ſie im regelmäſsigen D u r c h g a n g (*tranſitu regulari*). Fallen aber die durchgehenden Noten bald auf den Niederſchlag, bald auf den Aufſchlag, oder bald auf die gute und ſchlechte Taktzeit, ſo entſtehet der vermiſchte Durchgang (*tranſitus mixtus*). Der rechte Gebrauch durchgehender Noten kann ſicher ſehr viel beitragen, einem Geſange Reitz und Charakter zu geben, daher die Anwendung derſelben eigene Vorſicht und Beherzigung verdient.

 So

So würde man z. B. bei derjenigen Gattung von Tonstükken, deren Gegenstand eine sanfte, zärtliche Leidenschaft ist, vorzüglich Rücksicht zu nehmen haben, daſs die Art der durchgehenden Noten nicht zu schnell abwechsele, oder daſs selbige, welches in *transitu mixto* der Fall ist, nicht bald im Niederschlag, bald im Aufschlag vorkommen. Hierdurch würde der Gesang das Flieſsende verlieren, und dagegen rauh und stolpernd werden, welches hier offenbar Fehler, bei Schilderung wilder Charakterzüge vielleicht aber Verdienst wäre. Man kann der Harmonie ein sehr widriges Colorit geben, wenn man in Rücksicht der Anwendung durchgehender Noten gewisse Schranken überschreitet, die aus der vorgesetzten Bewegung und andern Umständen zu berichtigen sind. Dem Sänger oder ausübenden Tonkünstler, dem überhaupt in mehr als Einer Rücksicht, Kenntniſs der Harmonie nothwendig ist, wird sie fast nirgends so unentbehrlich als hier, denn wenn er ohne die Fähigkeit, einen Maaſsstab nach den Signaturen der Baſsnoten oder dem Zusammenhange der Harmonie nehmen zu können, eine Tonfolge mit durchgehenden Noten auszieren will, so ist er bei jedem etwas fremden Gange des Componisten in Gefahr, durch unregelmäſsige Schritte und Miſsklänge dem Gesang in Beziehung auf Harmonie zu schaden, das Ganze zu verderben, und eine sehr auffallende Blöſse bei Kennern zu verrathen. *B.*

Durchschnitt.

(*Baukunst.*)

Die Zeichnung eines Gebäudes, auf welcher dasselbe so dargestellet ist, als ob es von oben bis unten in der Mitte durchschnitten, und die vordere Hälfte ganz weggenommen wäre.

Man macht solche Zeichnungen aus der Absicht, um diejenigen Theile eines Gebäudes darzustellen, welche weder auf dem Grundrisse noch auf dem Aufrisse deutlich angegeben werden können, damit der Baumeister das Gebäude in allen seinen einzelnen Theilen nach dem Willen des Bauherrn aufführen könne. Diese Durchschnitte haben für den Zeichner die meiste Schwierigkeit. *G.*

Durchsicht.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Eine Durchsicht ist von einer Aussicht darin unterschieden, daſs diese oft ganze Gegenden und Landschaf-

schaften, jene hingegen nur einen einzigen fixierten Punct dem Betrachter darbiethet. Bei der Aussicht ist des Künstlers Zweck, die ausserhalb seines Kunstwerkes gelegenen Gegenstände, bei der Durchsicht hingegen nicht sowohl den Gegenstand, auf welchen die Oeffnung führt, als vielmehr die in der Oeffnung selbst enthaltenen Gegenstände zu zeigen. Und da der Gartenkünstler seine Durchsichten dadurch hervor bringt, dass er in unregelmässigen oder vielmehr unsichtbar-regelmässigen Gängen seine Baumpflanzungen unterbricht, so verweisen wir, in Rücksicht der hervor zu bringenden Wirkungen dieser Durchsichten, auf das, was wir unter dem Artikel Allee erinnert haben. *G.*

Durchzeichnen.

Die Umrisse einer Zeichnung mechanisch auf einen andern Grund übertragen.

Am besten bedienet man sich dazu des in England verfertigten durchsichtigen Oelpapieres, welches man mit Wachs auf die Zeichnung befestiget, und so mit einem feinen Bleistift die durchschimmernden Umrisse nachzeichnet. Vorzüglich gewinnt der Kupferstecher durch diese Methode; denn zeichnet er seine Umrisse nach der ehemaligen Art durch — man bestrich sonst die Rückseite der Zeichnung mit Rothstein oder Bleistift, befestigte sie auf die Kupfertafel, und zeichnete unmittelbar auf sie mit einem stumpfen Stifte durch — so erscheinen die Gegenstände auf den Abdrücken seiner Platte verkehrt, so schreiben z. B. seine Figuren mit der linken Hand.

Zeichnet er aber seine Originale vermittelst des Oelpapieres durch, legt diese Durchzeichnung umgekehrt auf ein anderes, mit Rothstein oder Bleistift bestrichenes Papier, und befestiget beide so auf die Platte, dass die gefärbte Seite auf das gegründete Kupfer zu liegen kommt, so zeigen sich die Figuren auf den Abdrücken von derselben Seite, wie auf der Originalzeichnung.

Um gut durchzuzeichnen, muss man so viel Kenntniss der Kunst und so viel Fertigkeit besitzen, dass man auch ohne diese Operation die Zeichnung überzutragen vermögend ist. Wer selbst nicht zeichnet, und zwar nicht in einem gewissen Grade gut zeichnet, der wird selbst nach dem besten Original keine andere, als eine schlechte Copie zu liefern im Stande sein, welches bei Personen, die

Kenntniſs von der Kunſt haben, keinem Zweifel unterworfen iſt. *G.*

Dürftig.

(*Bildende Künſte.*)

Das Wort dürftig wird auf mehrere Theile der Kunſt angewendet: die Zeichnung iſt dürftig, wenn die kleinen und kleinlichen Formen der Natur, das was der Franzoſe *Pauvretés* nennt, nachgebildet ſind, anſtatt daſs der Künſtler bloſs die groſsen, edeln Formen auffaſſen muſs. Die Zuſammenſetzung iſt dürftig, wenn ſie dem Reichthum nicht entſpricht, den der Stoff darboth. Die Ausführung iſt dürftig, wenn der Künſtler mit einem trocknen und ſchüchternen Pinſel arbeitete. Die Manier oder Behandlung iſt dürftig, wenn ſie klein, kalt und geleckt iſt. *G.*

LB

Alphabetiſches Verzeichniſs
der
Bildner der Griechen.

Von der 168ſten bis zur 188ſten Seite.

Die dem Namen beigeſetzte Zahl bezeichnet den Platz, den der Künſtler in dem chronologiſchen Verzeichniſſe der Griechiſchen Bildner einnimmt.

Die mit einem * bezeichneten Künſtler werden unter der angeführten Numer bloſs erwähnt.

A.

Ageladas 27.
Ageſander 87.
Agorakritus 45.
Alkamenes 44.
Alypus 60.
Anaxagoras 36.
Angelion 11.
Anthermus * 8.
Antiphanes 55.
Apelles 41.
Apollodorus 78.
Apollonius 90.
Arceſilaus 93.
Ariſtokles * 22.
Ariſtomenes 37.
Ariſtonous 52.
Athenis 16.
Athenodorus *von Klitor* 53.
Athenodorus *aus Rhodos* 87.

B.

Bathykles 18.
Bedas 80.
Bryaxis 69.
Bupalus 16.

C.

Cephiſſodorus, Cephiſſodotus, Cephiſodotus 65.
Chares 82.

D.

Daedalus *von Athen* 1.
Daedalus *von Sicyon* 9.
Dahippus 80.
Damias 57.
Damophon 91.
Demeas 25.
Dibutades 6.
Dinomenes 63.
Dionyſius *von Argos* 33.
Dionyſius *aus Attika* 73.
Dipoenus 10.
Dontas 14.
Doryklidas 13.

E.

Eladas 38.
Epeus 3.
Euchir 7.
Euphranor 67.
Euthykrates 79.
Eutychides 81.

G.

Glaukus 34.
Glykon 88.

H.

Hegias 31.
Heliodorus 92.

Iphi-

I.

Iphikrates, *auch* Tiſikrates *genannt* 26.

K.

Kalamis 24.
Kallikrates * 43.
Kallimachus 19.
Kalliteles 32.
Kallon 21.
Kanachus 22.
Kantharus 86.
Kolotes 46.
Kteſilas *oder* Kteſilaus 61.

L.

Laphaes 20.
Learchus 12.
Leochares 71.
Lyſippus 75.
Lyſiſtratus 76.

M.

Malas 8.
Medon 13.
Menaechmus 23.
Menedorus * 64.
Meneſtratus 49.
Micciades * 8.
Myrmecides 43.
Myron 28.
Mys * 39.

N.

Naucydes 62.
Nikodamus 35.

O.

Onatas 30.

P.

Pamphilus 66.
Paſiteles 94.
Patokles 58.
Perillus *oder* Perilaus 17.
Phidias 39.
Piſon 56.
Piſton 84.
Polydorus 87.
Polykles 73.
Polykletus *von Argos* 47.
Polykletus *von Sicyon* 29.
Praxiteles 64.
Pythagoras 50.
Pythis 72.

R.

Rhoekus 4.

S.

Scyllis 10.
Silanion 78.
Simon 33.
Skopas 68.
Smilis 2.
Soidas 23.
Sokrates *von Theben* 37.
Sokrates *der Philoſoph* 48.
Sthenis 77.
Stipax 42.
Straton 89.
Strongylion * 64.

T.

Tauriskus 90.
Tektaeus 11.
Telekles 5.
Telephanes 74.
Theodorus 5.
Theokles 15.
Theokosmus 40. 54.
Thraſymedes 51.
Timarchides 73.
Timotheus 70.
Tiſander 59.
Tiſikrates 26. 83.

X.

Xenokrates 85.
Xenophilus 89.

Z.

Zenodorus 95.

Al.

Alphabetisches Verzeichniss der Bildner der Neuern.

Von der 191sten bis zur 207ten Seite.

Diejenigen Künstler, bei deren Namen keine Zahl steht, befinden sich ganz am Schlusse des Artikels.

A.

Adam, *C. B.*
Adam, *Lamb. Sigisb.* 39.
Adam, *Nicol. Seb.* 42.
Algardi, *Alex.* 19.
Anguier, *Franz* 20.

B.

Bandinelli, *Baccio* 8.
Bernini, *J. Laur.* 18.
Bogaert, *Mart. van den* 27.
Bouchardon, *Edmund* 38.

C.

Collot, *Demois.*
Coustou, *Nicol.* 31.
Coustou, *W.* 36.
Coustou, *W.* 44.
Coysevox, *Anton* 28.

D.

Donato *oder* Donatello 1.
Dunker.
Dümont, *Franz* 37.
Dürer, *Albrecht* 45.

F.

Falconet.
Il Fiamingo 17.

G.

Girardon, *Franz* 25.
Goujon, *J.* 10.
Gros, *Peter le* 30.
Guillain, *Simon* 15.

I.

Johann *von Bologna* 13.

K.

Kern, *Leonhard* 46.

L.

Lemoyne, *J. Bapt.* 40.
Lérambert, *L.* 22.
Leygebe, *Gottfr.* 47.
Lorrain, *Robert le* 34.

M.

Marsy, *Casp. und Balth.* 24.
Michel Angelo Buonarotti 6.

O.

Oeser.
Osner.

P.

Pautre, *Peter le* 33.
Permoser, *Balth.* 50.
Pigalle, *J. Bapt.* 43.
Pilon, *Germain* 12.
Pisano *oder* Pisanello, *Andr.* 3.
Porta, *W. della* 11.
Püget, *Pet. Paul* 23.

Q.

LB Coburg

Q.

Quésnoy, *Franz du* 17.

R.

Rauchmüller 48.
Rossi, *Angelo* 35.
Rossi, *Properzia* 9.
Rusconi, *Camill* 32.
Rustici, *J. F.* 5.

S.

Sarrasin, *Simon* 16.
Schlüter, *Andr. von* 49.
Simon 2.
Slodz, *Ren. Mich.* 41.
Slodz, *Sebast.* 29.
Stahlmeier.

T.

Tacca, *Peter* 14.
Tatti, *Jacob* 7.
Theodon, *J.* 21.
Tubi, *J. Bapt.* 26.

V.

Verrocchio, *Andr.* 4.

Z.

Zwenkhof.

Einige Verbeſſerungen und Berichtigungen.

S. 13. Z. 12. v. u. ſtatt Compoſition lies Zuſammenſetzung.

— 55. — 12. — — fehlt nach dem Worte Kunſt das Wort ausmacht.

— 81. letzte Zeile ſtatt Ausführung l. Ausarbeitung.

— 82. Z. 20. — Ausführung l. Ausbildung.

— 128. — 9. v. u. — Waren l. Wren.

— 140. — 10. — — ſollte das Wort Coloſſaliſch mit dem K geſchrieben ſein.

— 141. — 16. — — ſetze man vor vorzüglich das Wort welche.

— 146. — 7. — — ſtatt Geſchmeidigkeit lies Geſchwindigkeit.

Die S. 152. angeführte Abhandlung über die Wachsbildnerei hat nicht Junker, ſondern Engelſchall zum Verfaſſer.

S. 154. Z. 2. v. u. ſtatt dem lieſs der.

Der S. 174. unter N. 40. und S. 178. unter N. 54. erwähnte Bildner Theokosmus iſt Ein und derſelbe Künſtler, und nur durch ein Verſehen zu zwei verſchiedenen Männern gemacht worden.

— 255. — 10. v. u. — je zuweilen lies ja zuweilen.

— 256. — 20. 21. — nie verdorbenes lies unverdorbenes.

— 257. — 2. — erforderte, l. forderten.

— 273. — 22. — in Opern lies wie Opern.

S. 281. Z. 4. ſoll das Wort hat vor in dieſem Sinne ſtehen.

Das S. 294. angeführte Deckengemählde des Correggio in der Cathedralkirche zu Parma, welches die Erhöhung der Maria vorſtellt, und S. 134. ff. des dritten Bandes der Mengſiſchen Werke beſchrieben ſteht, iſt jetzt ſo verräuchert und verdorben, daſs man kaum noch erkennt, wie vortrefflich es iſt.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

/ Grohmann, Johann Gottfried / Blümner, Heinrich

Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste

Bd.: 1,1

1794

Coburg, Landesbibliothek -- B I 5/24
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915237-0